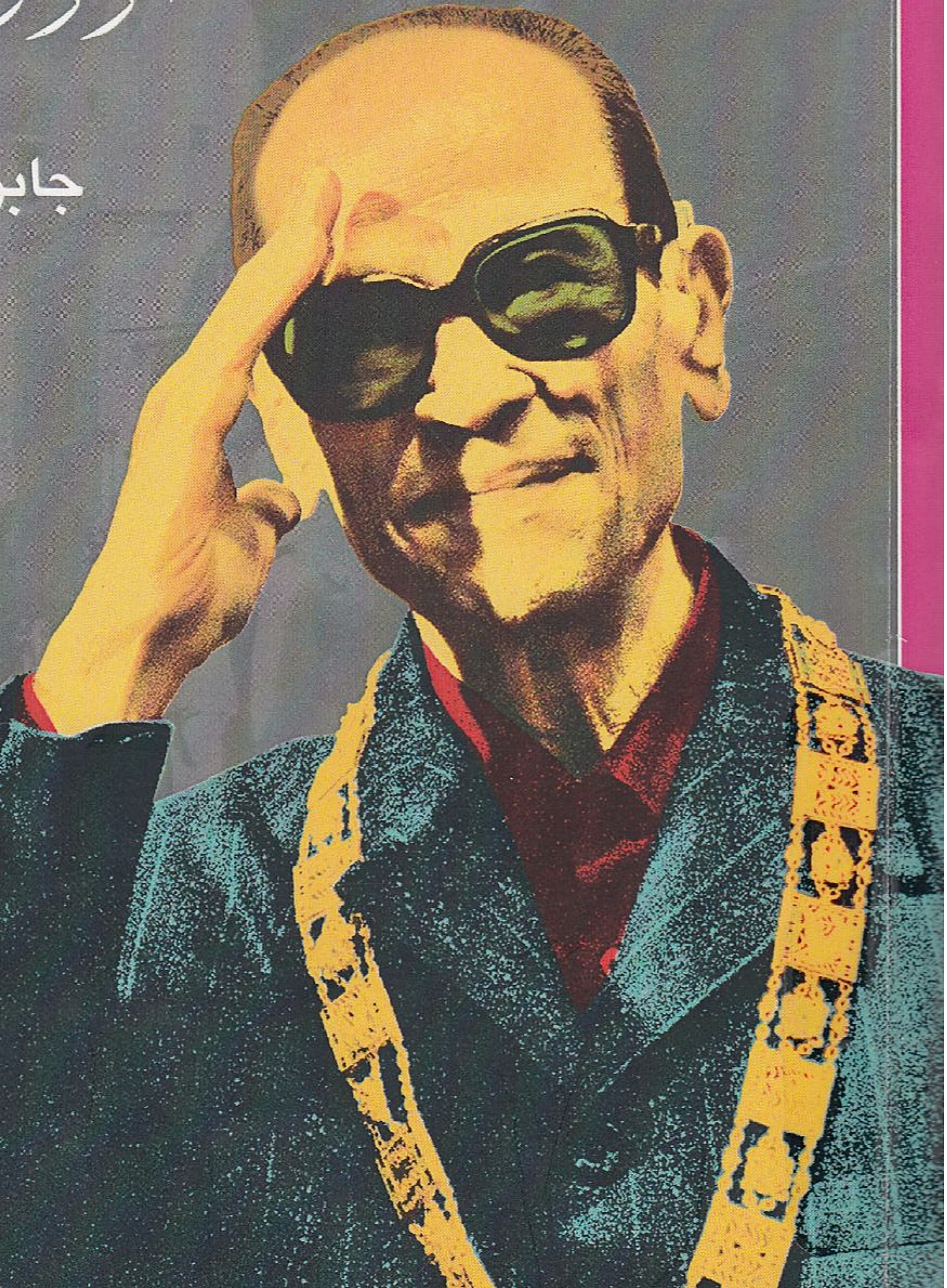
المجلس الأعلى للثقافة
عام نجيب محفوظ 2011
مكتبة نجيب محفوظ 1

نجيب محفوظ
الرمز و القيمة

جابر عصفور



نجيب محفوظ

الرمز والقيمة

جابر عصفور

المجلس الأعلى للثقافة
الدار المصرية اللبنانية
٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة
الدار المصرية اللبنانية

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

عصفور، جابر.
نجيب محفوظ الرمز والقيمة / جابر عصفور
القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة والدار المصرية اللبنانية، ط ٢، ٢٠١٠
٤٣٢ ص، ٢٤ سم
١) الأدباء العرب – مصر
٢) القصص العربية – تاريخ ونقد
٣) محفوظ، نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم/ ١٩١١ – ٢٠٠٦
أ– العنوان ٩٢٨,١

رقم الإيداع : ٢٢٣٣٥ / ٢٠١٠
الترقيم الدولي : I.S.B.N - 978 - 977 - 704 - 388 - 5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

©
المجلس الأعلى للثقافة
شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة
ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
Tel. : 27352396 Fax : 27358084 www.scc.gov.eg

©
الدار المصرية اللبنانية
١٦ عبد الخالق ثروت القاهرة.
ت: ٢٣٩١٠٢٥٠ ٢٠٢ + فاكس: ٢٣٩٠٩٦١٨٢ ٢٠٢ + – ص.ب ٢٠٢٢
E-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com

طبعة خـــاصة بمناسبـــة الاحتفــال بعام نجـيب محفوظ بتـــصــــريح مــن الدار المصرية اللبنانية.

نجيب محفوظ

الرمز والقيمة

إهداء

إلى الذين يعرفون مكانة

نجيب محفوظ وقدره الإبداعي .

جابر عصفور

المحتويات

الموضـــوع	الصفحة

الموضـــوع	الصفحة

مقدمة

كنت في الإسكندرية، أستعد لبدء الاحتفالية التي تقيمها لجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة بالاشتراك مع مكتبة الإسكندرية بمناسبة مرور خمس وعشرين سنة على وفاة الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور الذي لا يزال إبداعه يتألق على جبين الشعر العربي، قيمة متجددة، وأصالة عابرة للسنوات والأجيال. وأتى إلينا نعي نجيب محفوظ، الهرم الإبداعي الأكبر للرواية العربية، وعرفنا أن جنازته تنطلق صباح الخميس الحادي والثلاثين من أغسطس، شعبية، من مسجد الحسين الذي ظل يحتل مكانة عزيزة في وجدانه وأعماله. وقد أوصى أن تخرج جنازته من الجامع الذي تحيط به الحواري والأزقة والأحياء التي أحبها وانحاز لأهلها، وظل يكتب عنهم في أعماله الخالدة (خان الخليلي، زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية،... إلخ)، وتقرر - في الوقت نفسه - أن تعقب الجنازة الشعبية الجنازة الرسمية، يتصدّرها رئيس الدولة، حسب القواعد التي تقضي بأن تكون جنازات الحاصلين على قلادة النيل جنازات عسكرية، يخرج فيها الفقيد على عربة مدفع ملفوفا بعلم مصر. وكان طبيعيا ومنطقيا أن يتصدّر

رئيس الدولة الجنازة. وتحققت بهذا الترتيب الموازنة بين وصية نجيب محفوظ التي نصّت على الصلاة عليه في المسجد الذي أحبه منذ كان صبيا، وجعل مقامه ملاذا لأبطاله، ابتداء من الجزء الأول من الثلاثية، إلى أواخر رواياته. وفي الوقت نفسه، تم تكريم الدولة الرسمي له. لكن بعد خروجه الأخير من وسط جماهير الشعب الذي ظل منحازا له وحفيا به. وذكّرني هذا الترتيب بما حدث في تكريمه بعد نوبل، حين رقص الناس البسطاء والمثقفون في الطرقات والميادين، واحتفلت به الدولة احتفالا رسميا مهيبا لا يُنسى، حضره كبار المثقفين والمبدعين العرب، جنبا إلى جنب المثقفين والمبدعين المصريين، وألقى الرئيس مبارك كلمة تحتفي بالإبداع المصري العربي في شخص نجيب محفوظ الذي ارتجل أوجـز رد وأبلغــه.

و كان لابد من إلغاء الاحتفال بذكرى صلاح عبد الصبور والعودة إلى القاهرة مساء يوم الأربعاء الماضي للمشاركة في جنازة الهرم الأكبر للإبداع الروائي، والممثل الأعز للقيم الإبداعية التي ظل يجسدها حضوره الرائع الذي ظل مثالا يُقتدى، ونموذجا يُحتذى، ومنارا يتوجه إليه من يريد أن يفهم أعماق النفوس البشرية ودخائلها، ومن يريد أن يعرف التاريخ السياسي والاجتماعي وأسرار الحياة المصرية، بل الحياة الإنسانية على امتداد الوجود، مكثفة في «الحارة» المصرية التي تحولت من مجرد فضاء صغير ضيق إلى كون متسع رحيب لا نهاية له، تتكثف فيها وتتجسد بها قضايا الوجود وما بعد الوجود. ولا يكف صانع هذا الكون عن النقد الاجتماعي والسياسي الجسور الذي يضع كل شيء موضع المساءلة، غير خائف أو هيّاب، حتى من

الحكّام الذين وضعهم، من عصر مينا إلى عصر السادات، أمام عرش النقد والمحاسبة التي تُظهر الإيجابيات كما تُظهر السلبيات. وظل نجيب محفوظ المبدع هو العقل الباهر الذي يستطيع أن يناوش بالرمز والإشارة كل المحرمات (أو التابوهات) التي تمتد من الذرّ (أصغر حبّات التراب) إلى الذرى (حيث أعالي الوجود وما بعد الوجود). وكان ذلك كله من منظور رؤية أساسية ثابتة تجمع بين العلم والدين، ولا ترى تضادا بينهما، وذلك من حيث المعجزات التي يمكن أن تتحقق بإمكانات التفاعل الخلاّق بينهما، وذلك ضمن سعيه الإبداعي المنحاز إلى العدل لا الظلم، الحرية لا التسلّط، الفقراء المحتاجين إلى الرعاية، والمعذبين في الأرض الذين لا يجدون ما ينفقون - إذا استعرنا عبارة طه حسين - وليس الأغنياء الذين يجدون ما لا ينفقون، أو لا يتوقفون عن استغلال الفقراء ومصّ دمائهم. ويوازي ذلك كله انحيازه إلى المحكومين من أبناء الشعب (بوصفه وفديا قديما) وليس الحكّام الذين يمكن أن ينحرفوا كما انحرف الفرعون الشهير في رواية «رادوبيس»، ذلك الفرعون الذي استبدل نجيب محفوظ برعونته وفساده (وكان يرمز به إلى الملك فاروق) حكمة خوفو في روايته «عبث الأقدار»، وشجاعة أحمس الذي قاد عملية تحرير مصر من الاستعمار في «كفاح طيبة» ضمن رواياته التاريخية الأولى.

وظني أن هذه الروايات الثلاث ظلت بمثابة المكونات الأولى للمبادئ التي ظلت ثابتة في كل أعمال نجيب اللاحقة، ابتداء من «القاهرة الجديدة» في الأربعينيات ، وانتهاء بـ «الأحلام» التي كانت آخر ما كتب. وكان على رأس هذه المبادئ الحرص على إقامة التوازن بين الأضداد، والجمع المعتدل

بينها بما يحيل علاقة التضاد العدائي الذي يقضي فيها النقيض على نقيضه، أو يُقصيه عن الوجود، إلى علاقة التفاعل والتصالح التي تجاوز التعصب إلى التسامح، والأحادية إلى التعددية، والإجماع إلى التنوع، والديكتاتورية إلى الحرية، والظلم إلى العدل.

وظل انحياز نجيب محفوظ الدائم إلى الفقراء - ملح الأرض ومعذبوها في آنٍ - انحيازا ثابتا، خصوصا ما بين حركة الضدين: استسلام الشعب الذي يبقى هادئا، ساكنا، منتظرا، محتملا كل شيء، إلى أن تأتي اللحظة التي يصل فيها النقيض المتسلط إلى مداه (الحاكم الظالم، الفرعون اللاهي، الاستعمار الباطش)، فينفجر الشعب الذي يتحول من سطح ساكن إلى بركان، ومن مجموعات خانعة إلى مجموعات ثائرة، وهو الدرس الذي كرر نجيب محفوظ الحديث عنه، رمزا وإبداعا، في رواياته الفرعونية (وبخاصة «رادوبيس»)، ورواياته التاريخية الاجتماعية (وبخاصة «الثلاثية»)، ورواياته التاريخية الأخيرة ذات الطابع الفلسفي الرمزي (مثل «العائش في الحقيقة») ، فضلا عن روايته التي أوقف فيها الجميع «أمام العرش».

بدأ نجيب محفوظ كتبه المنشورة بكتاب مترجم هو «مصر القديمة» تأليف جيمس بيكي وترجمة الروائي الشاب الذي بدا مشدودا إلى التاريخ الفرعوني، فترجم كتابا عنه، لا يخلو من الطابع السردي أو عنصر التشويق الذي يجذب القارئ إلى الموضوع. وكان ذلك سنة 1932 التي صدر فيها أول كتاب يحمل اسم نجيب محفوظ على الإطلاق. وتباعد القاص الشاب الذي كان يكمل الحادية والعشرين من عمره عن السرديات الفرعونية إلى كتابة قصص واقعية، نشرها في «همس الجنون» سنة 1938، لكنه سرعان ما

تخلى عن القص الواقعي وعاد إلى منطقة الجذب التي شدته إلى كتاب «مصر القديمة»، ودفعته إلى ترجمته ليقتحم بخياله الروائي التاريخ الفرعوني الذي قاده إلى أن يكتب رواياته الثلاث الشهيرة: «عبث الأقدار» 1939 و«رادوبيس» 1943 و«كفاح طيبة» 1944. وهي روايات البداية التي احتفت بالتاريخ الفرعوني ولكن في نزوع لا يخفي الإشارة إلى الواقع المعاصر الموازي لتاريخه القديم في هذا الجانب أو ذاك.

وبقدر ما كانت روايات البداية التاريخية منطوية على جذور الثوابت التي ظلت متكررة، وملحّة على عالم نجيب محفوظ، على امتداد العقود اللاحقة، كانت هذه الروايات تعبيرا وتجسيدا وامتدادا لتيار سبق نجيب محفوظ، وجذبه إليه إبداعا وفكرا، تماما كما جذب إليه أساتذته السابقين عليه الذين وقع نجيب محفوظ تحت تأثيرهم بأكثر من معنى. أعني النزعة الوطنية التي فجّرتها ثورة 1919 التي اندلعت حين كان نجيب محفوظ (المولود سنة 1911) في الثامنة من عمره، وواصل نضجه في امتداد تيارها والظواهر المصاحبة له. وأهم هذه الظواهر النزعة الفرعونية الموازية لصحوة الوجدان المصري التي فجّرتها ثورة 1919 في الجيل المسمى باسمها، جيل طه حسين (1889-1973) ومحمد حسين هيكل (1888-1956) ومصطفى عبد الرازق (1885-1947) وأحمد ضيف (1880-1945) وعبد الحميد حمدي صاحب جريدة «السفور» التي كانت المنبر الإعلامي الأول لتوصيل أفكار هذا الجيل ونشر دعوته إلى بعث الروح المصرية القديمة، واستلهام التاريخ الفرعوني إبداعا، وتأصيل أشكال إبداعية مصرية أصيلة في كل اتجاه، ابتداء من النحت الذي استلهم فيه

محمود مختار (1891-1934) ميراث أسلافه الفراعنة، مجسدا الشخصيات الشعبية المصرية الأصلية، وذلك في موازاة موسيقى سيد درويش (1892-1923) التي كانت مصرية بطريقتها الخاصة، شعبية بانحيازها إلى «ابن البلد» الموازي لانحياز تماثيل مختار إلى «الفلاحة» المصرية التي تحولت إلى رمز لنهضة مصر التي لم تفارقها روح «إيزيس». وكان ذلك في سياق من الشعور العارم بالحس الوطني المتحرر الذي جسدته ثورة 1919، وأكدته اكتشافات توت عنخ آمون سنة 1924. وهو حس تجلى بأوضح صوره في الاحتفال الوطني المهيب بإزاحة الستار عن تمثال مختار «نهضة مصر» عام 1928، وهو التمثال الذي كان يجمع ما بين أصالة الماضي عميقة الجذور، وصحوة الحاضر المتطلع بأعين «فلاحة» - هي وريثة إيزيس - إلى مستقبل واعد بتحقيق أحلام الحرية والاستقلال والعدل لكل «أصحاب الجلاليب الزرقاء» - وقود ثورة 1919. والمسافة ما بين اكتشافات توت عنخ آمون 1924 وإقامة تمثال نهضة مصر 1928، وأغنيات سيد درويش الذي مات بعد اشتعال ثورة 1919 بأربعة أعوام، و«أغاني الكوخ» لمحمود حسن إسماعيل الذي صدر سنة 1935 بعد وفاة مختار بأشهر معدودة، كلها مسافات متداخلة، تصنع السياق التاريخي الذي قاد نجيب محفوظ الذي رأى ثورة 1919 بعيني طفل لم ينسها (بدليل ما كتبه عنها)، فانطوى على الدافع الأول الذي قاده إلى معرفة أصل التاريخ المصري في ترجمة الكتاب التي كانت استجابة إلى عظمة تاريخ وطنه الذي انتفض محطما أغلاله. وكان ذلك قبل أن يصدر توفيق الحكيم (1898-1987) «عودة الروح» بعام واحد، وبعد سنوات معدودة من دعوة هيكل إلى استلهام التاريخ

الفرعوني في القص، مؤكدا ذلك بما كتبه عن «راعية هاتور» في مطالع العشرينيات التي صاغت الدافع الأول لترجمة كتاب «مصر القديمة» بطابعه السردي التشويقي.

وقد تتابعت الروايات الفرعونية : «عبث الأقدار» و «رادوبيس» و«كفاح طيبة» في هذا السياق، نتيجة له وتواصلا معه. وفي الوقت نفسه إضافة خلاّقة إلى ما صنعته المدرسة الحديثة التي رادها عيسى عبيد منذ سنة 1921 (بعد عامين من الثورة) بمجموعته القصصية الأولى «إحسان هانم» التي وصفها بأنها «قصص مصرية عصرية». وهو الوصف نفسه الذي نجده بعد ذلك بأشهر معدودة على غلاف مجموعة شحاتة عبيد «درس مؤلم» التي اقترن وصفها بالمصطلح الذي شاع استخدامه عن «الفن المصري» الذي وصل بين موسيقى سيد درويش وتماثيل مختار ولوحات محمود سعيد (1897-1962) ومسرحيات محمد تيمور (1892-1921) وقصائد أحمد رامي (1892-1978) ومحمود حسن إسماعيل وقصص محمود طاهر لاشين (1894-1954) وغيرهم من مبدعي «الناشئة الجديدة» - كما كان يطلق عليها الجيل الأقدم. وهي الناشئة التي كان حلمها المساعدة على إيجاد أدب عصري مصري خاص بنا، وموسوم بطابع شخصيتنا وأخلاقنا، ويتفق - فيما كانوا يقولون - مع ما بلغته مصر ثورة 1919 من رقي ونضج باكرين، يستعيدان مجد الأجداد الذين كانوا أصل الحضارة الإنسانية الراقية فيما أكد الكتاب الأول والأخير الذي ترجمه

نجيب محفوظ منذ أكثر من سبعين عاما.

وبعد ...

فقد كتبت كثيرا عن عالم نجيب محفوظ ونقاده على امتداد ربع القرن الأخير . وقد آثرت أن أجمع ما كتبته ونشرته عنه ، فيما عدا ما ضاع مني ، في كتاب واحد ، يكون بداية لاحتفائي الخاص بنجيب محفوظ : الرمز والقيمة، ووعدا بدراسة شاملة معمقة عن رؤيته للعالم . وأرجو أن يكون في العمر بقية لتحقيق هذا الحلم ، وأن يصفح القارئ عن بعض التكرار الذي قد يلحظه بسبب الطبيعة التجميعية لفصول الكتاب ومقالاته التي نشرت ، متفرقة، على امتداد أعوام غير قليلة .

جابر عصفور

الدقي — القاهرة

2010 / 1 /1

احتفاءات

◆

من الشعر إلى الرواية : دلالات جائزة نوبل
نجيب محفوظ فخرنا
نجيب محفوظ والثورة الأبدية
بعد عشر سنوات

من الشعر إلى الرواية :
دلالات جائزة نوبل

عندما تناقلت وكالات الأنباء خبر حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام 1988 ، وبعد أن قام السفير السويدي في القاهرة بإبلاغ الروائي الكبير هذا الخبر، انتقل رئيس وزراء مصر ومعه مجموعة من كبار المسؤولين إلى منزل نجيب محفوظ، وقدموا إليه تهنئة الدولة رسميا. وبعد ذلك بأيام أقام رئيس الجمهورية حفلا لتكريم نجيب محفوظ، ومنحه أعلى أوسمة الدولة، في حضرة نخبة من مثقفي الأمة العربية كلها. وكان ذلك أول احتفاء رسمي من الدولة، على هذا المستوى، بأديب من أدبائها. ولم يحدث ما يشبه ذلك أو يقاربه في مصر، أو غيرها من أقطار الوطن العربي، فيما عدا ما حدث عام 1927 عندما أقيم، تحت رعاية الديوان الملكي، احتفال عربي كبير في دار الأوبرا بالقاهرة بتنصيب أحمد شوقي أميرا للشعراء، وهو الاحتفال الذي قال فيه حافظ إبراهيم:

أميرَ القَوَافِي قد أتيتُ مُبايعًا   وهَـذِي وفـودُ الشَّـرقِ قـد

ولم يكن الاحتفال هذه المرة بشاعر بل بكاتب رواية، ولم يكن على المستوى المحلي، أو بإيعاز من أحد في الديوان الملكي، كما حدث أيام شوقي، بل كان استجابة رسمية لتكريم عالمي، واستجابة شعبية حارة واكبت هذا التكريم.

وكالعادة، كثرت الاختلافات في وجهات النظر العربية حول الحدث: كان هناك من يشكك في النوايا السياسية الضمنية في الجائزة، ويثير من الشكوك ما يرجع إلى العام السابق على كارثة 1967 حين حصل يوسف عجنون الإسرائيلي على الجائزة عام 1966 . وكان هناك من يزعم أن الجائزة لم تمنح إلى نجيب محفوظ إلا لموقفه المهادن من السادات والصلح مع إسرائيل. وزعم المتحدثون باسم جماعات الإسلام السياسي أن الجائزة جزء من حرب صليبية جديدة، بدليل أنها لم تمنح إلا لروايات كاتب تخرج مجموعة من أعماله على العقائد الإسلامية، وذلك إلى الحد الذي دفع الشيخ «عبد الحميد كشك»، إمام مسجد، في القاهرة، إلى إملاء كتاب كامل بعنوان: «كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا». ومقابل هؤلاء وهؤلاء كان الصوت الغالب الذي يرى أن نجيب محفوظ أكبر من الجائزة التي منحت لمن هم أدنى منه قيمة بمراحل، من مثل : بيرك بك ولكسنس وعجنون وإسحق سنجر وغيرهم، وأنه يستحق ما هو أكثر من تكريم هؤلاء، شأنه في ذلك شأن أقران له يمكن أن ينالوا هذه الجائزة لو أنصف القائمون عليها.

وقد دفعت الجائزة دور النشر العالمية إلى الانتباه إلى الأدب العربي الحديث بوجه عام وروايات نجيب محفوظ بوجه خاص، وتتابعت الكتب

المعروضة، المترجمة، وانهالت مقالات التعريف بنجيب محفوظ، أول كاتب عربي يحصل على الجائزة التي حصل عليها قبله من كتّاب الرواية : توماس مان، وچون جالزورثي، وهرمان هيسه، وأندريه چيد، ووليم فوكنر، وإرنست هيمنجواي، وألبير كامو، وإيڤو اندريتش، وچون شتاينبك، وميخائيل شولوخوف، وجابرييل جارثيا ماركيز، والتي رفضها بوريس باسترناك عام 1958 وچان بول سارتر عام 1964 .

وشعر مجموعة من النقاد العرب أن ما سبق أن قالوه في كتبهم عن نجيب محفوظ كان صائبا، مرهصا، وظهرت أهمية أكثر من خمسة عشر كتابا عن نجيب محفوظ، تم نشرها قبل حصوله على الجائزة، وأولها كتاب غالي شكري «المنتمي». وسطعت دلالة عبارات لويس عوض التي قالها قبل الجائزة بـأكثر من ربع قرن، تحديدا في مارس عام 1962، عندما وصف نجيب محفوظ بأنه قد أصبح مؤسسة أدبية، شعبية، شاخة، تستقطب الاتجاهات كلها في الإعجاب بها، ويجيئها السياح أو يؤتى بهم إليها، ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة.

وكان الموقف كله ينطوي على دلالات كثيرة متعددة، تستحق وقفة تحليلية خاصة، يمكن أن تكون كاشفة عن بنية الوعي العربي المعاصر، في أكثر من مستوى من مستويات خطابه السياسي والاجتماعي والثقافي. وكانت هناك دلالتان أدبيتان مترابطتان، يتضمنهما الموقف. ولم تنل إحداهما ما تستحقه من تأمل. وذلك لأن الأذهان كانت منشغلة، ولا تزال، بالمعضلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تتفاقم قطريا وقوميا، ومهمومة بالصراع العربي الإسرائيلي الذي انسرب إلى دلالة الجائزة. أما الدلالة الأولى

فهي أن أول من حصل على الجائزة العالمية، من أدباء العرب، «روائي» وليس شاعرا، مع أن الشعر فن العربية الأول وديوانها الجامع لمآثرها، ومصدر فخرها الدائم، ومحل تكريمها الرسمي. وتتصل الدلالة الثانية بالأولى، وتكملها إكمال التفسير، وتتلخص في أن اتجاه الجائزة العالمية يميل إلى مبدعي الرواية بوجه عام، فمجموع الحاصلين على هذه الجائزة من كتّاب القصة أكبر من مجموع الحاصلين عليها من الشعراء أو كتّاب المسرح. وذلك قبل حصول نجيب محفوظ عليها وبعده على السواء.

وسواء أكانت جائزة نوبل جائزة عنصرية منحازة سياسيا وثقافيا أم جائزة محايدة غير منحازة، فالمهم أنها تصدر عن إحدى المؤسسات العالمية الأساسية التي تعد اختياراتها مؤشرا على شيوع هذا النوع الأدبي أو ذاك، وعلى استجابة المؤسسات القرائية المؤثرة في توجيه الرأي الأدبي العام، واستجابة القراء أنفسهم في كل مكان من العالم كله. بعبارة أخرى، إن أجهزة القراءة التابعة للجائزة، والمؤسسات العلمية التي تتولى ترشيح الكتّاب لها، من منظور عمليات استقبال الأدب، يمكن النظر إلى أوصافها الأدبية وأحكامها القيمية بوصفها مؤشرات مزدوجة الدلالة: من حيث صدى التأثير الذي تحدثه ترجمة أدب بعينه في الدوائر التي تشكل الرأي الأدبي العام العالمي؛ ومن حيث استجابة هذه الدوائر إلى نوع أدبي أكثر تأثيرا من غيره، في علاقات التراتب بين الأنواع الأدبية، وعلاقات استقبالها من قراء العالم كله. وإذ تبرز حركة الجائزة أهمية الترجمة، في هذا السياق، وتوازي حركتها في غير حالة، فإنها تبرز تحولات عمليات استقبال الأنواع الأدبية، وتقلبها ما بين نوع غالب إلى نوع آخر يغلب عليه.

لقد منحت جائزة نوبل لأول مرة عام 1901 ولم تتوقف إلى اليوم . وكان أول من نالها شاعر فرنسي هو سولي بودوم من فرنسا. وأبرز من نالها، بعد نجيب محفوظ ، روائية من جنوب إفريقيا هي نادين جورديمر. وما بين البداية والنهاية تحول لافت في النوع الكتابي وموطن الكاتب على السواء. وبوجه عام، فإن عمر الجائزة جاوز المائة. وقد تم منحها لأربع وثمانين مرة إلى سنة 1991، بما في ذلك المرات التي منحت فيها لكاتبين وتعطلت ست مرات بسبب ظروف الحرب. أولاها عام 1914 بداية الحرب العالمية الأولى، وثانيتها عام 1918، وظلت متوقفة ما بين 1940 - 1943 خلال الحرب العالمية الثانية. ويمكن برصد الأسماء التي نال أصحابها الجائزة، والأنواع الأدبية التي لم تفارقها، أن نخرج بمؤشرات دالة على ما نحن بصدده.

لقد منحت الجائزة ، ما بين سنة 1901 ، 1991 ، لثمانٍ وثلاثين مرة لكتّاب متعددي الاهتمام في الكتابة، أي يجمعون بين كتابة أكثر من نوع أدبي، مثل : رديارد كبلنج البريطاني 1907 الذي كتب القصة القصيرة والرواية والشعر، ورابندرانات تاجور الهندي 1913 الذي كتب الشعر والمسرح والرواية والقصة القصيرة وله كتاباته التأملية، وأناتول فرانس 1921 الروائي وكاتب القصة القصيرة ، والشاعر ميجيل أنجيل استورياس الجواتيمالي 1967 الروائي والشاعر وكاتب القصة القصيرة. وقد منحت الجائزة لسبع عشرة مرة لشعراء لم يغلب عليهم سوى الشعر، مثل : فردريك مستراك (فرنسا 1904) وخوان رامون خيمينيز (بورتيريكو 1956) وسلفاتوري كوازيمودو (إيطاليا 1959) وسان چون بيرس (فرنسا 1960) وچورج سيفيريس

(اليونان 1963)، وبابلو نيرودا (شيلي 1971) وأوديسيوس إيليتس (اليونان 1979) وياروسلاف سيفيرت (تشيكوسلوفاكيا 1984) وأوكتافيو باث (المكسيك 1990). وقد منحت الجائزة أربع مرات فحسب لكتَّاب مسرح بارزين، اثنان إسبان هما خوسيه اتشيجاراي (1904 بالاشتراك مع الشاعر الفرنسي مسترال) وخاثينتو بينا بينته 1922 والأمريكي يوچين أونيل 1936 كما منحت لغيرهم ممن برز في الكتابة غير المسرحية، مثل : جورج برنارد شو الإنجليزي 1925 والإيطالي لويجي برانديلو 1934 وت.س. اليوت الأنجلو أمريكي 1948 والإيرلندي صامويل بيكيت 1969 والنيچيرى ول سونيكا 1986.

أما كتَّاب القصة (الرواية) الذين منحت لهم الجائزة فيصل عددهم إلى أربعة وعشرين كاتبا، موزعين على مختلف بقاع العالم، مثل : توماس مان (ألمانيا 1929) وسنكلير لويس (أمريكا 1930) ودوجار (فرنسا 1937) ويوسف عجنون (إسرائيل 1966) وياسوناري كاواباتا (اليابان 1968) وسول بيلو (أمريكا 1976) وجابرييل جارثيا ماركيز (كولومبيا 1982) ووليم جولدنج (انجلترا 1983) وكلود سيمون (فرنسا 1985) ونجيب محفوظ (مصر 1988) وكاميليو خوسيه ثيلا (إسبانيا 1989) ونادين جورديمر (جنوب إفريقيا 1991).

وغلبة كتَّاب القصة (الرواية) على كتَّاب غيرها من الأنواع الأدبية لافتة في هذا الإحصاء، وضآلة كتَّاب المسرح لافتة بدورها في هذا المجال. يؤكد ذلك أن الجائزة في الإحدى عشرة سنة الأخيرة (1891-1991) قد منحت ست مرات لكتَّاب رواية، وثلاث مرات لشعراء، ومرتين لكاتبين يجمعان

بين القصة والمسرح (إلياس جانيتي الإيطالي وول سونيكا النرويجي). وتلفتنا هذه الدلالة الإحصائية إلى أن كل شاعر يقابله كاتبان للرواية على الأقل في حركة الجائزة. وإذا قابلنا ما نستنتجه من هذه الدلالة، في السنوات الأخيرة، بغيرها من السنوات التي ترجع إلى بداية عهد الجائزة، يمكن ملاحظة أن الكتَّاب متعددي الاهتمام الذين يكتبون في أكثر من نوع أدبي قد أخذوا يتقلصون تدريجيا، فتتجه الكتابة إلى التخصص من ناحية، والتركيز على الرواية من ناحية ثانية.

ويقترن هذا التوجه بحركة موازية، تهدف إلى الخروج من الدائرة الأوربية الأمريكية التي كانت تدور فيها الجائزة. ومن ثمَّ ظهر الاهتمام بالعالم الثالث الذي أخذ أدبه يجذب الأنظار إليه، عالميا، ويكسر مركزية الإبداع التي احتكرها العالم الأول المتقدم طويلا. لكن تظل حركة الجائزة، في مجموعها، إلى الآن، منطوية على نوع من الانحياز اللافت. فقد منحت ثلاث عشرة مرة لكتَّاب فرنسيين، وتسع مرات لأمريكيين، وسبع مرات لكل من بريطانيا والسويد، وخمس مرات لكل من ألمانيا وإسبانيا، وأربع مرات لكل من الاتحاد السوڤيتي (روسيا) وإيطاليا، وثلاث مرات لكل من الدانمراك والنرويج، ومرتين لكل من سويسرا وشيلي وإيرلندا واليونان وبولندا، ومرة واحدة لكل من بلجيكا والهند وفنلندا وأيسلندا ويوجوسلافيا وإسرائيل وجواتيمالا واليابان وأستراليا وكولومبيا وتشيكوسلوفاكيا ونيچيريا ومصر والمكسيك وجنوب إفريقيا. ويكشف هذا التوزيع الجغرافي عن تحيز الجائزة لموطنها (السويد) والدول الإسكندنافية المجاورة في مجموعها بالقياس إلى العالم الثالث. كما يكشف

عن المركزية الأوربية الأمريكية التي تظل مهيمنة بتحالفاتها. لكن من المهم أن نلاحظ أن كل كتَّاب آسيا وإفريقيا الذين اتجهت إليهم الجائزة تغلب عليهم كتابة الرواية (عجنون في إسرائيل، كواباتا في اليابان، سونيكا في نيجيريا، نجيب محفوظ في مصر، نادين جورديمر في جنوب إفريقيا).

وإذا كان للدلالات الإحصائية السابقة من معنى، داخل السياق الذي نتحدث فيه، فإن معناها يؤكد أننا إزاء نوع من إعادة التراتب في علاقات إنتاج الأنواع الأدبية، على المستوى الإبداعي للعالم كله، وأن علاقات تلقي هذه الأنواع قد تغيرت، بدورها، على مستوى الاستقبال، وأن مراكز الثقل والأهمية ما بين الأنواع الأدبية قد تحولت. وبقدر ما تسجل دلالة مركز الاتجاه النوعي في الجائزة مؤشرا دالا، في هذا المجال، على الانتقال من زمن الشعر، فإن هذا المؤشر يكشف عن الأهمية المتزايدة التي أخذت تحتلها القصة-الرواية في عالمنا المعاصر بالقياس إلى الشعر، والتدهور المتصاعد في مكانة الفن المسرحي بالقياس إلى الشعر أولا والقصة -الرواية ثانيا.

قد نربط تقلص مكانة المسرح في الجائزة بالأزمة العالمية التي يمر بها المسرح بوجه عام، بسبب الاجتياح الذي قامت به السينما من ناحية، والاستقطاب اللافت لدراما العلبة المغلقة في تكنولوجيا التليفزيون والفيديو من ناحية ثانية، فضلا عن أزمات الحرية في العالم الثالث من ناحية أخيرة. ولاشك أن تكنولوجيا التليفزيون قد أضافت، بعد السينما، إلى ما ساعد على ذيوع فن القصة-الرواية، والإسهام في تقلص جمهور الشعر. لكن الأمر يتجاوز هذا العامل الخارجي إلى عامل آخر يتصل بطبيعة الرواية، من حيث هي النوع الغالب على عصرنا، بوصفها فن المدينة

الحديثة المتحولة، في حركتها الملحمية الجديدة التي تتحرك فيها الطبقة الوسطى بين أقطاب متصارعة، متناقضة، في أزمان الثورات الصناعية الممتدة التي جعلت من الرواية فن ملاحظة التغير، في مفارقات المدن المكتظة بالسكان دون علاقات حميمة تربط أحدا بأحد.

وإذا كنا نفيد من قوائم الحاصلين على جائزة نوبل، بوصفها مؤشرات إحصائية على شيوع فن القصة في عصرنا، وسيطرة الرواية على غيرها من الأنواع، من منظور عمليات استقبال الأدب، فإن الالتفات إلى أهمية الترجمة، والدلالة الكمية الكيفية لما تم إنجازه منها، يمكن أن تتحول إلى مؤشرات أخرى، تكمل دلالة المؤشرات الأولى وتؤكدها. ولن يدهشنا أن يكون إيقاع ترجمة القصة-الرواية أسرع من إيقاع غيرها من الأنواع الأدبية، وأكثر جذبا لانتباه المترجمين، وأكثر إثارة للقراء في العالم كله في الوقت نفسه. ينطبق ذلك على ترجمة الأدب العربي كما ينطبق على غيره.

وأمامي وأنا أكتب هذا المقال (1990) إحصاء بالأعمال الأدبية المترجمة إلى اللغة الفرنسية من الأدب العربي الحديث. وهي قائمة يمكن النظر إليها بوصفها عينة اختبارية دالة إحصائيا في مجال نظرية استقبال الأدب. وتتضمن خمسين عملا مترجما إلى اللغة الفرنسية، منذ منتصف الثلاثينيات تقريبا إلى نهاية الثمانينيات، وابتداءً من جيل طه حسين والحكيم إلى جيل جمال الغيطاني. ويكشف الإحصاء عن تواضع حركة الترجمة إلى الفرنسية ابتداءً، ومن ثمَّ إلى غيرها من اللغات. فترجمة خمسين عملا إلى لغة عالمية كالفرنسية، في أربعة وخمسين عاما على وجه التحديد، أي بمعدل أقل من عمل واحد في العام، إنما هو أمر يدل على تخلف حركة ترجمة الأدب العربي

إلى اللغات العالمية بوجه عام، بالقياس إلى آداب أخرى، موازية، في العالم الثالث الذي ننتمي إليه.

وما يعنينا في هذا السياق، على أي حال، هو الدلالة الإحصائية التي تؤكدها ترجمة خمسة أعمال مسرحية فقط (أربعة منها لتوفيق الحكيم وحده وعمل يتيم لنوال السعداوي) وعمل شعري لا غير (مختارات من شعر حجازي) مقابل ترجمة أربعة وأربعين عملا من الأعمال القصصية لكل من: طه حسين والحكيم ويحيى حقي ومحمود تيمور من جيل الرواد، ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس من الجيل الأوسط، وسليمان فياض وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم وإدوار الخراط ونبيل نعوم ويوسف القعيد ونوال السعداوي ومجيد طوبيا من الجيل الأحدث. وتلك دلالة لها مغزاها في علاقات استقبال الأدب المترجم التي تقول، إحصائيا، إن المترجم من الشعر لا يزيد على 2٪ وإن نسبه المترجم من المسرح لا تزيد عن 10٪، مقابل القصة التي تصل نسبة ترجمتها إلى 88٪ من المجموع الكلي للأعمال المترجمة.

هل يرجع السبب في ذلك إلى صعوبة ترجمة الشعر بالقياس إلى القصة؟ لقد تحدث الجاحظ قديما عن صعوبة ترجمة الشعر الذي لا يجوز عليه النقل. وتحدّث المثل الإيطالي عن المترجم الخائن. ولكن الصعوبة، أو الخيانة، لم تمنع ترجمة الشعر قبل الجاحظ وبعده. وماذا عن المسرح؟! ومهما قلنا عنه فإن المترجم منه لا يصل إلى نصف الأعمال المترجمة لنجيب محفوظ وحده، فالإحصاء يضم عشرة أعمال مترجمة إلى الفرنسية لمحفوظ وحده، وكلها مترجم قبل جائزة نوبل، وعلى ستة أعمال ترجمت في الخمسينيات لمحمود

تيمور، وواضح أنها لم تترك أثرا لافتا، وعلى أربعة أعمال لكل من : توفيق الحكيم (الذي بدأت الترجمة له عام 1936) وطه حسين وجمال الغيطاني، وثلاثة أعمال ليوسف إدريس، وعملين لنبيل نعوم، وعمل واحد لكل من حسين فوزي وسليمان فياض ويحيى حقي وصنع الله إبراهيم ومجيد طوبيا ويوسف القعيد ونوال السعداوي وإدوار الخراط. وواضح أن التركيز في السنوات الأخيرة قد أخذ ينصب على جيل الستينيات بوجه خاص.

وإذا كانت الدلالة الإحصائية تؤكد أن الغالب على حركة الترجمة، الآن، هو فن القصة-الرواية ، فإن هذه الدلالة تقترن بالدلالات العامة لجائزة نوبل، من حيث هي مؤشر على الاستجابة القرائية لحركة الإبداع العالمي، فنحن نعيش في عصر القصة وزمنها.

نجيب محفوظ فخرنا

الكتابة رؤية. وبقدر عمق الرؤية وجذريتها وشمولها وتنوع عناصرها وثراء مكوناتها تتحدد قيمة الكتابة، ويتميز الكاتب الذي يمضي خفيفا لا يخلف شيئا وراءه، أو يغيِّر شيئا حوله، عن الكاتب الذي يقسم تاريخ الكتابة، ويخالف بين أزمنتها وتياراتها، وذلك منذ اللحظة التي يصرف فيها تيار الكتابة عن مجراه السائد المألوف بما يفتحه من آفاق واعدة، أو يؤصِّله من تقاليد جديدة، أو يغوي به من احتمالات كتابية لا حدّ لإمكاناتها أو تخوم. ونجيب محفوظ (المولود في الحادي عشر من ديسمبر سنة 1911) واحد من الكتَّاب الاستثنائيين الذين يقفون بحضورهم الإبداعي علامة حاسمة في تاريخ الكتابة الإبداعية، شأنه في ذلك شأن عظماء الكتَّاب الذين كتبوا بأقلامهم ما ترك آثاره العميقة غائرة في الوعي الإنساني على امتداد عصوره وأماكنه، فحضوره الإبداعي حدث استثنائي فريد في تاريخ الكتابة، يشبه الهرم الأكبر في شموخه ودلالاته واتجاه أضلاعه إلى أركان المعمورة كلها، فهو كاتب مصري عربي إنساني، يجمع بكتابته ما يصل الإنسان بالإنسان على امتداد الزمان والمكان، وعلى اختلاف اللغات والديانات والأعراق والقوميات.

ولذلك تتزايد مساحة قرّائه على امتداد العالم، وتتصاعد أعداد ترجماته بكل لغات العالم، لا لأنه حصل على جائزة نوبل سنة 1988، فما أكثر الذين حصلوا على هذه الجائزة - عبر مائة عام من تاريخها - ولم يسمع عنهم أحد بعد ذلك، وإنما لأن كتابته تمتلك القدرة على النفاذ إلى الإنسان في كل مكان، وعلى وضع مواقف هذا الإنسان موضع المساءلة في كثير من القضايا التي تتعلق بوجوده الحيوي، وذلك بواسطة سر (متأصل في محليته) قادر أن يغوص - من خلال هذه المحلية - إلى الجذر الإنساني الذي يكمن في قرارة القرار من المحلية، فيكتسب الثراء الإنساني الذي لا يفارق خصوصيته الثقافية، أو الثراء الذي يؤكد عالميته بواسطة خصوصيته.

ولا أحسبني أتباعد بذلك عن الكلمات التي أجاب بها طبيب أمريكي توقف عن فحصي، عندما عرف أنني مصري أقوم بتدريس الأدب، ليحدثني عن بعض روايات نجيب محفوظ التي قرأها بالإنجليزية، فلما سألته عن سبب إعجابه بما قرأ، كانت إجابته: لأنه يجعلني أكثر معرفة ببلدك مصر وناسها وبالعرب، كما يجعلني أزداد معرفة بنفسي في الوقت ذاته. وكانت كلمات تشبه هذه مكتوبة لتعريف القراء الداخلين إلى مكتبة «ووترستون» بأعمال نجيب محفوظ التي وصل عدد المترجم منها إلى الإنجليزية وحدها حوالي عشرين عملا إبداعيا. وكان ما يشبه الكلمات نفسها يتكرر في كل مناسبة ورد فيها ذكر أعمال نجيب محفوظ على امتداد عواصم العالم التي ذهبت إليها، الأمر الذي لا يزال يبعث في داخلي الفخر بأنني أعرف نجيب محفوظ شخصيا، وقرأت أعماله عملا عملا، وأنتسب إلى وطنه وإلى لغته وإلى زمنه، فنجيب محفوظ مفخرة وطنية قومية إنسانية على السواء.

وأول أسباب ذلك أن كتابة نجيب محفوظ تجسّد، إبداعيا، رؤية متقدمة، شاملة في إنسانيتها، نافذة في خصوصيتها، عميقة في محليتها، ضاربة بجذورها في ماضيها، واعية بحضورها في تاريخها وبتاريخها، حتى في تطلعها إلى ملامح مستقبلها القادم من وراء المغيب. وهي رؤية بطلها الإنسان الباحث عن العدل الأجتماعي في صراعه مع أقرانه، والباحث عن اليقين في صراعه مع الزمن الذي يصرعه، والذي يتركه وحيدا في تحدّيه معضلات الوجود، وعدم يأسه من معاودة طرح الأسئلة الاجتماعية والوجودية بمختلف تجلياتها في مختلف سياقاتها. وهي رؤية تسعى إلى الجمع بين المتناقضات ومحاولة الخروج من تضاد العناصر بمركب يشملها جميعا، حتى لو تصارعت هذه العناصر أو تضاربت داخل المركب الشامل، أو اصطدمت بالجدار الصلد للمستحيل الذي تحاول اختراقه، ففي ذلك ما يمنح المركّب حيويته وثراءه وتوقد تلهبه أو توتره.

ويتمثل البعد الإنساني لهذه الرؤية في جذرية إيمانها بالإنسان الذي لا يكف عن العراك مع واقعه احتجاجا على حاضره، ولا يكفّ عن إيمانه بالعلم سبيلا للمواجهة ودليلا إلى المستقبل الواعد. ولذلك فهي رؤية تنحاز إلى المعذّبين في الأرض من «أولاد حارتنا» الباحثين عن العدل، المؤرَّقين بظلم نظار الوقف وعسف الفتوات، المتطلعين إلى سبل تجسيد قيم الحرية والديموقراطية، والحالمين بتثوير العقائد بما ينزل الجبلاوي من عليائه، ويؤكد انحيازه إلى المعذبين في الأرض، وإلى المصالحة بينه وبين وريثه عرفة الذي يحمل رسالته إلى آفاق أكثر وعدا من المدارات المغلقة لنظار الوقف المحتكرين كل شيء. ولهذا يغدو الوجود الإنساني صراعا

مستمرا ضد الزمن، وضد الشر، وضد الظلم، واحتكار المعرفة، وسعيا دائما إلى التحرر، والتجريب، .والمغامرة، وصنع المستقبل، حتى لو أسفر البحث عن سيد سيد الرحيمي إلى ما أسفر عنه البحث عن زعبلاوي، فالمهم هو المسعى الإنساني الذي يعطي لوجود الإنسان معناه ومغزاه، ومن ثمَّ يجعل الإنسان يؤمن بالحياة وبالناس ويرى نفسه ملزما باتباع مثلهم العليا مادام يعتقد أنها الحق، كما يرى نفسه ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقد أنها باطل، إذ النكوص عن ذلك خيانة. «وهذا هو معنى الثورة الأدبية».

هذه الرؤية مرتبطة بواقعها الذي تولَّدت منه كي تكون نقيضا له، كي تنتقل بالإنسان في هذا الواقع من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، ومن الظلم إلى العدل، ومن الخرافة إلى العلم. وارتباطها بالواقع الذي تنقضه يجعلها رؤية لا تختار لتقنياتها إلا ما يتناسب مع أهدافها الخاصة، ويتجاوب مع أسئلتها المتعينة. ولذلك لم تغترب هذه الرؤية عن واقعها، ولم تندفع وراء موضات عابرة في الكتابة، أو تقاليع عالمية شغلت هذه العواصم أو تلك. ولذلك ظلت رؤية محافظة على ملامحها المرنة في إطار الواقعية النقدية ما ظل هذا الإطار قادرا على التجاوب مع المشكلات الاجتماعية النوعية لواقعها، ولم تفارق شكل الرواية التاريخية إلى الرواية الاجتماعية إلا بعد أن استعادت خبرة الماضي، وأعادت تأويله من منظور الحاضر الذي أسقطته عليه، ولم تفارق الواقعية النقدية إلا بعد أن أدركت حاجتها إلى شكل مغاير يقتنص رمزيا إشكاليات الوجود ومعضلات التاريخ الكوني، وذلك ابتداء من أليجوريات «أولاد حارتنا» 1959 مرورا

برمزيات «الطريق» 1964 و«الشحاذ» 1965 وكنائيات «ثرثرة فوق النيل» 1966 و«ميرامار» 1967 وتمثيلات «المرايا» 1972 التي تحولت إلى تقنيات ملازمة، تعمل لمواجهة غياب العدل الاجتماعي السياسي أو غياب العدل الوجودي في الكون بأكثر من معنى.

وظلت تحولات التقنية وتبدل العناصر الشكلية استجابة ضرورة وحتمية إلى اتساع مدى الرؤية، وتنوع منظورها، وتغير بؤر التركيز فيها، ولم تكن يوما ما كما كانت نتيجة الحوار مع العالم، والتفاعل الخلاق مع منجزاته، وإعادة إنتاج لأفضل هذه المنجزات، وذلك كله من غير إغفال لميراث الماضي وأشكاله السردية. ولذلك كانت تقنية «أولاد حارتنا» 1959 – مثلا – موصولة بسرديات التراث التي سعت إلى إنطاق المسكوت عنه من الخطاب الاجتماعي الديني السياسي المقموع، والتعبير عن معضلاته تعبيرا تمثيليا يراوغ سلطات القمع الرقابية المتمسحة بالدين أو المجتمع أو غيره. وفي الوقت نفسه، كانت تقنيات «ليالي ألف ليلة» 1981 و«رحلة ابن فطومة» 1983 استلهاما للتراث السردي في «ألف ليلة وليلة» أو أدب الرحلات الشهير الذي تبرز منه رحلات ابن بطوطة. وكان في ذلك ما يحقق المعادلة الصعبة لأصالة المعاصرة، أو المعاصرة الأصيلة للكتابة.

وكان في ذلك – من زاوية مغايرة – ما يكشف عن درجة عالية من المرونة والقدرة على التغير، استجابة إلى متغيرات الواقع الذي تتولد منه الرؤية الإبداعية من ناحية، واستجابة إلى تحولات المجموعات القرائية المتابعة من ناحية ثانية، واستجابة إلى تراكم منجزات الخبرات التقنية في الأفق المفتوح من الكتابة العالمية من ناحية أخيرة. ولا تزال هذه الأشكال

من الاستجابة في حال من التناغم الذي يؤكد ثوابت الرؤية الممتدة في مقابل متغيراتها التي لم تنقض هذه الثوابت قط، وإنما أكدت وحدتها من خلال مبدأ التنوع الخلاق الذي لا ينغلق بالأنا المبدعة على نفسها في مدار مغلق لا يعرف الكتابة. وفي ذلك سر آخر من أسرار حيوية الكتابة عند نجيب محفوظ، خصوصا بالقياس إلى من بدأوا معه الكتابة، ولكنهم تساقطوا في الطريق الطويل للكتابة واحدا تلو الآخر، بينما ظل هو محافظا على حيوية قدراته الأدبية، وظلت كتاباته قادرة على اجتذاب العديد من الأجيال المتتابعة التي ظلت تتابعه منذ أن نشر رواياته الأولى إلى آخر ما ينشره في «نصف الدنيا». كتابته كتابة يدفعها وعي تاريخي مرهف، وعي يدرك أن الكتابة تبدأ بالتاريخ وتنتهي به في شرط حضورها ووجودها، وسر تغيرها وحيويتها.

ويتصل بذلك درجة عالية من الجسارة التي تقترن بالمحاولة المستمرة لإنطاق المسكوت عنه اجتماعيا وسياسيا وفكريا ودينيا، ومراوغة براثن القمع المتربصة بالكتابة بواسطة الرموز والتمثيلات والكنايات التي تقول بالمجازات ما لا يمكن أن يقال باللغة المباشرة، وتوصل المقموع اللغوي إلى المقموعين، والإشارة إلى ما لا يمكن اقتناصه إلا بالإشارة، وتقليم براثن القامع. وتتمتع كتابة نجيب محفوظ - في هذا المجال - بدرجة عالية من رهافة السخرية، وبراعة صياغة المفارقات، والتلاعب بمجاورة الأضداد على نحو مفاجئ، أو إيقاع التوازي بين المختلفات أو الانتقال المفاجئ بين الإخوة الأعداء بما يجبر الوعي القارئ على مفارقة خدره.

ولا يقتصر الأمر في هذا المجال على تناول موضوعات داخلة في المحظورات الاجتماعية، في مثلث التابوهات الشهير عن الجنس والحكم والدين، وإنما تجاوز ذلك إلى محاولة التعبير عن لحظات الإشراق بلغة الرمز، خصوصا في الحالات التي تتسع فيها الرؤية فتضيق العبارة على من يعانون لحظات الكشف أو يقتربون منها في رحلة أمثال «زعبلاوي» (من مجموعة «دنيا الله» 1963) الذي تتكاثر أشباهه في روايات نجيب محفوظ وقصصه الكثيرة.

وفي ذلك ما يبرر تباين مستويات الرسالة اللغوية في الكتابة، سواء من حيث تراكيبها ومصاحباتها الدلالية، وتنوعها ما بين مفردات «المعلم كرشة» في «زقاق المدق» 1947، ونجوى (مونولوج) أمثال عمر الحمزاوي في «الشحاذ» 1965، خصوصا في لحظات الكشف التي تدني بالكتابة النثرية من الشعر، فتغدو شعرا بطريقتها الخاصة.

وما بين تحولات التقنية ومتغيرات الاستجابة الكتابية، في التجليات المتباينة لثوابت الرؤية، تتنوع الشخصيات التي لا حَدَّ لثرائها وتعددها واختلافها في عوالم كتابة نجيب محفوظ، وتنتقل من النموذج البشري، أو النمط بالمعنى المستخدم في كتابات الناقد چورچ لوكاش، إلى الرمز، إلى التمثيل الكنائي، ليس على مستوى التعاقب الملازم لتتابع الكتابة فحسب، وإنما على مستوى التزامن في بعض الحالات التي تتجاوز فيها التجليات المتباينة للشخصيات. فنرى النموذج الواقعي الذي يجمع ما بين العام والخاص، أو يغوص في ملامح المتعين المشخص من الكائن لينفذ منه إلى المجرد والمطلق في مجال الصفة التي ينتسب إليها أمثال : أحمد عبد الجواد في

الثلاثية أو حميدة في «زقاق المدق» 1947، أو حسنين في «بداية ونهاية» 1951 وغيرهم. أما الرمز فنراه في الشخصية التي تختزل في حضورها - أو بحضورها - العديد من الدلالات، سواء في أحادية الدال الذي يفضي إلى تعدد المدلولات، أو يلازم تنوع الاحتمالات - الدلالية التي تجعل من كل «شخصية - رمز»حمالة أوجه، دالة على العديد من المعاني التي تصل الميتافيزيقي في بحث صابر في «الطريق» 1964 عن سيد سيد الرحيمي، أو غوص جعفر الراوي في «قلب الليل» 1975 حيث قرارة القرار من ظلمة التوحد الكامل، بالاجتماعي في بحث سعيد مهران في «اللص والكلاب» 1961 عن العدل الغائب، أو تمزج بين الاثنين في مسعى أشباه «ابن فطومة» 1983 أو «العائش في الحقيقة» 1985 قبل أن يدركه «صدى النسيان». وغير بعيد عن الرمز في هذا الأفق الكتابي التمثيل الكنائي (الأليجوريا) الذي يجعل من صياغة الشخصية معادلة تتكافأ فيها أحادية الدال وأحادية المدلول، فتتحدث الشخصية عن شيء وتعني غيره، ويكون المقصود بها غيرها، فرارا من براثن القمع الرقابي الذي لم ينج منه نجيب محفوظ بالتخفّي وراء أسماء أدهم أو قاسم، وذلك على النحو الذي دفع المتطرفين دينيا إلى غرس السكين في رقبته.

وإذا كانت الجسارة الإبداعية هي التي دفعت نجيب محفوظ إلى اقتحام المناطق الملغومة من فضاءات الخطاب المنهيّ عن النطق به، وذلك في سعي كتابته إلى تعرية ثغرات واقعها ووضع كل شيء فيه موضع المساءلة، سياسيا واجتماعيا وفكريا ودينيا، فإن هذه الجسارة اقترنت بدرجة لافتة من موضوعية الروائي الذي يحاول أن ينصت إلى كل صوت مخالف، مانحا إياه

حق الحضور والوجود، ولذلك استطاعت كتابة نجيب محفوظ تعرية فظائع السجون الناصرية في «الكرنك» 1974، كما استطاعت التحديق في دلالة «يوم قتل الزعيم» 1985، ووضع كل الزعماء لمحاكمتهم «أمام العرش» 1983. وكان ذلك في مسيرة كتابية طويلة، كشفت في بداياتها عن النقيضين المتقابلين يمينا ويسارا، تقابل علي طه ومأمون رضوان، أو أحمد شوكت وعبد المنعم شوكت، أو المتقابلين فكريا تقابل أحمد عاكف وأحمد راشد، أو تقابل شخصيات «المرايا» التمثيلية، وكشفت في الثلاثية، عن حضور نموذج المثقف القبطي مثل رياض قلدس في «قصر الشوق» 1957 الذي تجاهلته كتابة المسلمين من أقران نجيب محفوظ، ولم يجرؤ على تجسيده في خصوصيته المسيحية إلا إدوار الخراط فيما بعد. [ولذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن تتتبع كتابة نجيب محفوظ ولادة شخصية «المتطرف الديني» في تجلياته الإسلامية ابتداء من حماسة المذهبية المقبولة عند أمثال مأمون رضوان أو عبد المنعم شوكت، وانتهاء بالتعصب المتصلب الذي تحول إلى تطرف ينتهي بالإرهاب. وانطلقت كتابة محفوظ في ذلك من النقطة التي توقفت عندها في «المرايا» 1972 حينما جعلت «عبدالوهاب إسماعيل» تمثيلا كنائيا لواحد من أبرز قيادات الإخوان المسلمين، إن لم يكن الأبرز بعد حسن البنا، وهو سيد قطب الذي أعدم في زمن عبد الناصر سنة 1965، ومضت بعده إلى الكشف عن تولد التطرف في عقول الأبناء والأحفاد الذين ينتهي بهم الأمر إلى قذف الجميع بتهمة الكفر، على نحو ما نرى في أحد أبناء السيد (س) من مجموعة «التنظيم السري» 1984 أو نرى اغتيال السادات الذي كان اغتياله إعلانا بعودة مؤكدة للإرهاب كما يقول فواز

محتشمي في «يوم قتل الزعيم» 1985، الأمر الذي لم تخل منه «صباح الورد» 1987 و«قشتمر» 1988].

وكانت كتابة نجيب محفوظ ترفض التطرف بكل أشكاله في الفكر والتقنية، في مدى الرؤية الاجتماعية أو الدينية، فهي رؤية لم تنقض الدين نقضا جذريا، ولم تسع إلى تقويضه واستبدال العلم به، وإنما ظلت كتابة تنطوي على إحساس ديني عميق، وعلى إيمان غير تقليدي لا يخلو من توتر، ولكنه خصوصا في تجليات محاولة التوفيق بين حضور الجبلاوي وحضور عرفة الذي يبدأ من حيث انتهى قاسم. ويتكرر الأمر نفسه على المستوى الاجتماعي حيث تتحول الكتابة إلى محاولة للتوسط بين الإخوة الأعداء، لا على طريقة الأب يانوروس في رواية كازنتازاكس الشهيرة، وإنما على طريقة حسين في «بداية ونهاية» الذي وجد مراحه النفسي في اشتراكية لا تناقض الدين، ويتصالح فيها الفيزيقي والميتافيزيقي. ولذلك تبدو الشخصيات الحدية في كتابة نجيب محفوظ (أمثال : علي طه ومأمون رضوان وعبد المنعم شوكت وأحمد شوكت..إلخ) أقرب إلى الأنماط المجردة المطروحة للتأمل، والموضوعة موضع المساءلة، مقابل الشخصيات التي تسعى إلى مجاوزة التناقض بين حدية الإخوة الأعداء، وهي الشخصيات التي تظل حيويتها قرينة ثرائها، وتوترها قرين عمقها، في حالات أمثال كمال عبد الجواد الذي هو أشبه شخصيات نجيب محفوظ بأفكار نجيب محفوظ.

وكما دفع النفور من الحدية كتابة نجيب محفوظ إلى عدم التقمص الوجداني مع أمثال أحمد راشد (زقاق المدق) أو أحمد شوكت (السكرية)

فإنها بالقدر نفسه لم تجاوز حدود مساءلة التأمل في تناولها شخصيات مأمون رضوان وعبد المنعم شوكت. وظلت ساعية إلى الفهم، بعيدا عن الإدانة، حريصة على الكشف أكثر من الاتهام. وكان من الطبيعي أن تركز كتابة نجيب محفوظ على أنماط التطرف الديني في تتابعها المتصاعد، منذ أوائل السبعينيات، حيث حاولت «المرايا» التي صدرت سنة 1972 اقتناص ملامح سيد قطب، وذلك قبل عامين فقط من حادثة الكلية الحربية، وظهور جماعات التطرف المسلحة، تلك الجماعات التي صارت موضوعا لروايات «التنظيم السري» 1984 و«يوم قتل الزعيم» 1985 و«صباح الورد» 1987 إلى «قشتمر» 1988 التي كانت آخر مرايا نجيب محفوظ في اجتلاء ملامح التطرف الديني للأبناء والأحفاد.

ولم يكن من قبيل المصادفة، والأمر كذلك، أن يقوم شاب في عمر الشباب الموصوف في الروايات السابقة بمحاولة اغتيال نجيب محفوظ. وأيا كانت تبريرات «المكفراتية» لهذه المحاولة، فالمؤكد أن موقف الكاتب الذي ظل منطويا على رفض التطرف الديني، وكل تطرف مقابل، منذ أن كتب عن مأمون رضوان في «القاهرة الجديدة» سنة 1945 إلى أن كتب عن امتداده الطبيعي في «صباح الورد» سنة 1987، هو الموقف الذي أفضى إلى وضعه في صنف الخطرين من الكفار والملاحدة، في مجتمع الجاهلية المعاصرة، والملاحدة، ومن ثمَّ إصدار الحكم بإعدامه، وإيكال مهمة التنفيذ إلى واحد من أشباه الشباب الذين وصفهم. والصلة وثيقة بين شكري سامح (في «صباح الورد») والشاب الذي امتدت يده إلى عنق نجيب محفوظ نفسه كي تستأصله بسكين صدئة، في الساعة الخامسة والربع تقريبا، من مساء يوم

الجمعة الرابع عشر من أكتوبر سنة 1994، مرتكبة الجرم الذي كان بمثابة الدليل الملموس على مسعى المتطرف الديني، وتعمده القضاء على خصومه من «أولاد حارتنا» الذين حلموا بمشرق من النور والعجائب.

ولا يوازي نفور كتابة نجيب محفوظ من الحدية على مستوى المضامين سوى تجنّبها الحدية الموازية على مستوى التقنية. ولذلك ظلت هذه الكتابة محافظة على سماتها العقلانية، حتى في مجالات إفادتها من تقنيات العبث في أعمال من مثل : «خمارة القط الأسود» 1968 أو «تحت المظلة» 1967 أو «حكاية بلا بداية ولا نهاية» 1977 أو غيرها، فهي كتابة منطلقها الاستطيقي رؤية الجمال في النظام، والكشف عن النظام في الفوضى، ومن ثمَّ دفع القارئ إلى البحث عن معنى للعبث الذي يراه في هذا المجال الاجتماعي أو ذاك المجال السياسي، ومن ثمَّ البحث عن علة الفوضى التي أصبحت ضاربة في المشهد المجنون الذي شاهدناه جميعا - من «تحت المظلة» - في عالم هزيمة ما بعد السابع والستين. ومن المؤكد أن عقلانية كتابة نجيب محفوظ هي المسؤولة عن حواراته الذهنية التي اتخذت قالبا مسرحيا، وعن قصصه الأليجورية التي تفرض نفسها على القارئ كاللغز الذي يبحث عن حل، وعن حرصه على تفاصيل البناء مهما دقَّت، أو صغرت، ابتداء من دلالة أسماء الشخصيات ، وانتهاء بدلالة عناوين الروايات والمجموعات القصصية . تلك التي تشكل في ذاتها سياقا سرديا موازيا دالا على تحولات رؤية نجيب محفوظ التي ظلت محافظة على عناصرها الثابتة.

وربما كانت هذه العقلانية هي المجلى الإبداعي للميسم الشخصي للالتزام بالكتابة في شخصية نجيب محفوظ، فصرامتها هي الوجه الآخر من صرامة الكاتب الذي يحافظ على مواعيد الكتابة، ولا يخرج قط عن الخطة التي وضعها لنفسه، أو الجدول الذي يسير عليه، ابتداء من أوقات تدخين السيجارة إلى أوقات ممارسة فعل الكتابة المنتظم كدقات الساعة التي لا تقدم ولا تؤخر. والمجلى كالمخبر في هذا السياق من حيث الإخلاص الذي لا نظير له لفن الرواية والفناء فيها، والإيمان بأن هذا الفن يستحق عمرا بأكمله، عمرا يعيشه كاتب لا هاجس له إلا أن يمضي في إبداعه ليواصل الكتابة عن كل ما يظل في حاجة إلى الكشف، غير عابئ بمنصب، أو جاه، أو حتى شهرة، أو جائزة عالمية، مخلصا لعمله الكتابي كالمتصوف الذي يخلص في مسعاه الروحي مهما طال به الطريق، ومهما تعددت بوارق الرحلة، فالمهم هو استمرار الرحلة والمضي في الطريق الذي يغدو غاية في نفسه.

هذا الإخلاص لفن الرواية كان إرهاصا بزمنها في زمن لم يكن يهيمن فيه سوى الشعر، ولا يستحق فيه المكانة سواه بوصفه فن العربية الأول. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يواجه نجيب محفوظ، حين كان كاتبا شابا، الكاتب العملاق عباس محمود العقاد، حين أصدر الثاني كتابه «في بيتي» الذي أظهر استهانته بفن الرواية، فتصدَّى الكاتب الشاب لنظرة الكاتب العملاق التقليدية، ورأى فيها تعبيرا عن زمن آفل، وتقاليد انطوت مع متغيرات الزمن الحديث. وفي مقابل النظرة الجامدة التقليدية للكاتب

العملاق، يكتب الكاتب الشاب – في عدد مجلة «الرسالة» القاهرية الصادر في الثالث من سبتمبر سنة 1945 – بشارة الزمن الآتي للرواية مؤكدا:

«لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر: عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفّق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخّر الشعر عنها في مجال الانتشار، فليس لأنه أرقى من حيث الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة».

نجيب محفوظ والثورة الأبدية

نحتفل بعيد ميلاد نجيب محفوظ في الحادي عشر من سبتمبر في كل عام لأن احتفالنا به احتفال بالقيم النبيلة للإبداع في حياتنا. وهو احتفال يدفعنا إلى تأكيد الدلالات التي يتجسد بها حضور نجيب محفوظ بيننا، وعلى امتداد العالم الذي عرف قدره واحتفى به مع جائزة نوبل سنة 1988، تلك الجائزة التي تأكدت بها المكانة العالمية لنجيب محفوظ الذي عرفنا قدره قبل الجائزة بسنوات عديدة. ولا أزال أذكر - على سبيل المثال - أن لويس عوض كتب عن نجيب محفوظ في مارس 1962، مؤكدا أن نجيب محفوظ قد غدا مؤسسة أدبية فنية مستقرة وشامخة في بلادنا، مؤسسة لا تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب، وإنما من الاعتراف غير الرسمي كذلك، لأنها مؤسسة شعبية، يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في المقاهي والمنازل وفي نوادي المتأدبين البسطاء. وقد كتب لويس عوض هذه الكلمات منذ أربعين عاما تقريبا، وقبل أن يحصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل بأكثر من خمسة وعشرين عاما، فماذا يمكن أن يقال بعد هذه السنوات، وقد انفتح سيل الكتابة عن نجيب محفوظ بعد حصوله على نوبل بما لا يمكن متابعته، وبعد أن اكتشفه العالم الذي أقبل على رواياته التي تضاعفت معدلات ترجمتها على نحو غير مسبوق في تاريخ الأدب العربي، وتدافعت

عشرات الكتب وآلاف المقالات عنه بكل لغات العالم الحية، وتأصلت مكانته بين عمالقة الإبداع في العالم كله بوصفه واحدا من الرموز الساطعة التي أثرت وجدان الإنسانية ووعيها بما قدمته - ولا تزال تقدمه - من إبداعات استثنائية، تنير طريق الإنسان في كل مكان. واستقر احترام نجيب محفوظ ومحبته في قلب كل مصري وعقله، بل كل عربي، يعرف معنى الحضور الفريد للكاتب الذي انتقل بالأدب العربي من المحلية إلى العالمية، وفتح الأبواب المغلقة لتخرج التجارب الإبداعية العربية من مدارها المغلق إلى فضاء التذوق الإنساني الفسيح مع حركة الترجمة التي تزايدت، ولا تزال تتزايد، بعد نوبل 1988. ولذلك أصبح نجيب محفوظ فخرنا الإبداعي والثقافي الذي يثير مشاعرنا بالفرحة والاعتزاز، كما أصبح علامة ضخمة في تاريخنا الثقافي، لا تقل أهمية عن الأهرامات أو أبي الهول أو السد العالي، وذلك في معنى إبداع الأمة حين يتشخص في فرد.

وها هو عيد ميلاد نجيب محفوظ الثاني والتسعون يهل علينا، حاملا إصراره على الإبداع الذي ينتزع الوجود من العدم، والمعنى من اللامعنى، والتفاؤل من قرارة اليأس، ساعيا إلى توسيع رقعة الكتابة التي تمتد بامتداد الحياة، متسلحة بالعزيمة الجبارة التي تتحدى أمراض الشيخوخة. وحين عجزت الأصابع عن الإمساك بالقلم لمواصلة الكتابة، نتيجة الاعتداء الأثيم الذي ترك أثره في العصب المتصل باليد اليمنى، استعانت الإرادة الخلاقة بالذاكرة التي تعيد صياغة الأحلام في إبداعات، هي تجليات مضافة إلى تجليات الثورة الأبدية التي تحقق بها الحياة سعيها نحو المثل الأعلى، تماما كما أعلن أحمد شوكت - في نهاية الثلاثية - عندما قال : «إني أومن بالحياة وبالناس، وأرى نفسي مغرما باتباع مُثُلهم مادمت أعتقد أنها الحق، إذ النكوص عن ذلك جبن

وهروب، كما أرى نفسي ملزما بالثورة على مُثُلهم ما اعتقدت أنها باطل، إذ النكوص عن ذلك خيانة، وهذا هو معنى الثورة الأبدية».

هذا الإيمان المتأصل بالثورة الأبدية هو الذي دفع نجيب محفوظ إلى العمل الدءوب لأكثر من ستين عاما، لم يخلص فيها لشيء إخلاصه لفن القصة الذي رأى فيه «شعر الدنيا الحديثة» القادر على التوفيق بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه القديم إلى الخيال، وذلك في صيغة إبداعية تتناسب و عصر العلم والصناعة والحقائق كما رآه، وكما ظل يواجهه بالوعي الذي لا يكف عن المساءلة، والعين التي لا تكفّ عن التحديق، والأذن التي تلتقط كل نأمة في الحياة التي تتكشف معانيها بالقلم الذي يغوص في أغوار النفس الإنسانية. وما أكثر ما اكتشف هذا القلم الجذر الإنساني للعالمية في الفضاء المحدود للحارة المحلية، وارتحل بجسارة في الأفق البشري الذي يمتدّ ما بين : الميتافيزيقي والفيزيقي، المطلق والنسبي، الماضي والحاضر، الحلم والحقيقة، الواقع والأسطورة، الواجب والرغبة، المسموح بالنطق به والمسكوت عنه في كل مجال تناوشه الكتابة. ولذلك اقتحمت روايات نجيب محفوظ وقصصه القصيرة - بواسطة الرمز والتمثيل - متفجرات السياسة ومحرمات الفكر الديني الجامد والنظرات الاجتماعية البالية، باحثة بلا كلل عن علامات الغد الواعد بالنجوم الوضاءة للعدل والحرية والكرامة والسلام. وكان نجيب محفوظ في ذلك كله نموذجا فريدا للكاتب الذي لا يكتب إلا ما يؤمن به، وما يشعر أنه يدفع الحياة إلى الاكتمال، ويفرض النظام على الفوضى، رافضا الخنوع الذي

هو إذعان لشروط الضرورة، والصمت الذي هو تواطؤ مع الظلم، والتطرف الذي هو تشويه لأجمل ما في الوجود.

ولذلك صدمت كتاباته اليمين والوسط واليسار والقديم والجديد، غير مرة ، وذلك على النقيض مما ذهب إليه لويس عوض منذ زمن بعيد، بل لم يحتمل لويس عوض نفسه جسارة هذه الكتابات أحيانا، حين كان المستشار الثقافي لجريدة «الأهرام» التي نشرت روايات نجيب محفوظ على صفحاتها ابتداء من «أولاد حارتنا» سنة 1959، فتحفَّظ على «المرايا» التي نشرها رجاء النقاش في مجلة الإذاعة والتليفزيون، وعلى «الحب تحت المطر» التي نشرت في مجلة الشباب. ومع ذلك فقد فتنت كتابات نجيب محفوظ بفنيتها الاستثنائية لويس عوض وغيره من النقاد الذين عرفوا قدره منذ زمن أبعد، ابتدأ بأنور المعداوي وسيد قطب، وظل الإعجاب مستمرا إلى اليوم، يجمع بين طوائف وتيارات عديدة، لا تزال ترى في كتابات نجيب محفوظ رؤية متقدمة، شاملة في إنسانيتها، عميقة في محليتها، جارحة في خصوصيتها، واعية بحضورها في التاريخ وبقدرتها على مواجهة التاريخ.

وبالفعل، تبين كتابات نجيب محفوظ عن رؤية بطلها الإنسان الذي لا يرضى بما هو قائم، ولا يقنع بما هو ثابت أو جامد أو ظالم، فيبحث عن العدل الاجتماعي في صراعه مع نقائضه، وعن الحكم الصالح في مواجهته مفاسد السياسة، وعن السلام النفسي في تحديه متغيرات الزمن الذي يتركه وحيدا إزاء معضلات الوجود، غير خائف من التوحد في قلب الليل، مثقلا بالأسئلة الجذرية التي لا يكف عن طرحها في كل اتجاه حتى لو كان الباقي من الزمن ساعة، فالعائش في الحقيقة وللحقيقة لا يمكن أن يخدعه الفجر

الكاذب، ومعنى حضوره هو مقاومته كل ما يعوق اكتمال الحضور في الوجود. هذا الإنسان الذي ينطوي عليه أبطال نجيب محفوظ لا يكف عن مقاومة شروط الضرورة في واقعه المؤذن بالمغيب، ولا يتخلى عن تمسكه بالعلم سبيلا لمشرق النور والعجائب في حارتنا المبتلاة، ولا عن الأمل في المستقبل الواعد رغم «عبث الأقدار» في «دنيا الله». هذا الإنسان هو سدى رؤية نجيب محفوظ ولحمتها التي تتخلل كل أعماله. وحضوره المتكرر في هذه الأعمال انحياز إلى الباحثين عن ما كان يبحث عنه أشباه صابر سيد الرحيمي : الحرية والكرامة والسلام، بعيدا عن تسلط الشر أو تسيد الظلم أو شيوع الخوف، وبعيدا عن احتكار فئة للمعرفة أو ادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة. ولا يفارق حلم هذا الإنسان بالمستقبل إقامة علاقات اجتماعية سياسية فكرية سمحة، تنبذ التعصب والتطرف وأشكال التمييز بين البشر، وتحترم حرية الفكر احترامها حرية الإبداع في كل أشكاله ومجالاته، ولا تتردد في تشجيع التجريب في صنع إمكانات المستقبل الباهر الذي يظل في حالة كشف، ولا يتحقق قط مع غياب العدل الاجتماعي أو قمع الحرية السياسية والفكرية.

ومن المنطقي - والأمر كذلك - أن لا تُرضي كتابات نجيب محفوظ الجميع بلا استثناء، وأن يقف ضدها من قاومت الكتابة حضورهم الشائه الذي يعطب الحياة، ومن سلطت عليهم الضوء الباهر الذي يكشف خفافيش الظلام، ويبين بلغة الفن وموازياته عن قبح فعالها وخطورة آثارها المدمرة، ففزعت هذه الخفافيش، وأفتى بعض ممثليها بتكفيره عام 1989، وأرسلوا شابا مضلَّلا من تابعيهم ليغتال مصدر الضوء في الكتابة وصانعها. ولكن السكين الصدئة التي انغرست في رقبة نجيب محفوظ في الساعة

الخامسة والربع، من مساء يوم الجمعة الرابع عشر من أكتوبر سنة 1994، لم تنل من نجيب محفوظ الذي لم يكتب ما يندم عليه، وما لا يستحق عليه إلا أن يسكن في سويداء قلوب الذين علّمهم بكتاباته أن يحلموا مثله بأن يرى أولاد حارتنا والإنسانية كلها مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب المقترنة بالحرية والكرامة والسلام.

ولحسن الحظ، ارتعشت اليد الآثمة، فلم يلق محفوظ مصير فرج فودة في مصر وعبد القادر علولة في الجزائر، وخرج من محنة الاعتداء سالما بعد معاناة، يواصل صياغة حلم المستقبل الذي يصرع الطغيان ويشهد مشرق النور والعجائب. واستمرت الكتابة التي تكشف عن درجة عالية من المرونة، سواء في الاستجابة إلى متغيرات الواقع المتتابعة بتتابع التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية، أو تحولات المجموعات القرائية المتعاقبة بتعاقب الأجيال المتأثرة بمتغيرات الواقع، أو تراكم منجزات الخبرات التقنية في الأفق المفتوح من الكتابة العالمية. وكان ذلك كله في حال من التناغم الذي يوازن بين ثوابت الرؤية ومتغيراتها، مؤكدا التنوع الذي هو سر آخر من أسرار حيوية الكتابة التي لا يمكن أن يطويها صدى النسيان، أو تغتالها الجريمة. ولا تزال هذه الكتابة تضرب المثل الرائع على مواصلة الرحلة الإبداعية الجسورة رغم مصاعب الطريق ومخاطره، وعلى معنى الإخلاص للكتابة التي لا يعتز صاحبها بشيء غيرها، فقد وهبها حياته، وأفنى فيها أكثر من ستين عاما من عمره المديد بإذن الله، فأعطته الكتابة ما لم تعطه غيره، ومنحت أعماله من حضورها ما جعلها انتصارا متجددا على الزمن، وتحديا مستمرا لكل نقائض العدل والحرية والتقدم في حياة الإنسان الذي هو موضوع الكتابة وغايتها.

بعد عشر سنوات

منذ عشر سنوات، أذكر أنني كنت والمرحوم غالي شكري، طيّب الله ثراه وذكراه، نسير في ميدان التحرير بالقاهرة. لا أذكر المناسبة على وجه التحديد، ولكننا كنا نهيم في شوارع القاهرة العجوز، فانتهى بنا المطاف إلى ميدان التحرير. وهناك، قابلنا من أخبرنا بأن وكالات الأنباء العالمية قد أذاعت منذ لحظات نبأ فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل العالمية. ولا أستطيع أن أصف الفرحة التي انتابتني وغالي شكري، هلّل غالي في الميدان الكبير، وقفز قفزات راقصة، وفعلت مثله، وسرعان ما اكتشفنا أن آخرين مثلنا ينتمون إلى قبيلة المثقفين يفعلون مثلنا، فقد كان للخبر وقع بهيج في زمن تضاءلت فيه الفرحة إلى درجة كبيرة. وانطلقت وغالي نسير في الطرقات كالمجانين من الفرح. ولكن جنون الفرحة لم ينسنا الاتصال بمجموعة من الأصدقاء، اتفقنا معهم على أن نلتقي في مكتب الصديق فاروق خورشيد بباب اللوق، والاحتفال هناك بحصول أول كاتب عربي على هذه الجائزة التي شرفت، أخيرا، بالإبداع العربي ممثلا في نجيب محفوظ. وأحسبنا اخترنا مكتب فاروق خورشيد لأنه كان قريبا من ميدان التحرير من ناحية، كما كان صاحبه، في ذلك الوقت، من الذين يصلون الغروب بالشروق،

ولا تجده في النهار كثيرا، لكنه موجود دائما في الليل الذي يزيده يقظة وحيوية.

واحتفلنا احتفالا ارتجاليا عفويا بهذه الجائزة حتى الصباح، ولم نبلغ نجيب محفوظ بذلك، لأننا لم نعتقد أن فرحة الجائزة تخصه وحده، وإنما تخصنا نحن المثقفين العرب جميعا بالقدر نفسه. وجلسنا حتى الصباح نتذاكر ونتحدث، نختلف ونتفق، في تتابع لم يخل من الحماسة التي ارتفعت معها الأصوات واهتزت المشاعر وتعالت الصيحات. وما أكثر ما تحدثنا، في هذه الليلة، عن جائزة نوبل ومعناها وأهميتها وترابطاتها الفكرية والسياسية على السواء.

والآن، بعد أن مرّ عقد كامل على هذا الحدث البهيج الذي وقع سنة 1988، وبعد أن دارت الأرض دورتها، وحملتنا الشواديف من هدأة النهر لتلقي بنا في جداول أرض الغرابة، كما يقول شعر الصديق العزيز أمل دنقل، ما الذي يمكن أن أقوله بعد سنوات عشر من هذا الحدث الدال؟ وما الذي جرى للرواية العربية؟

لم تكن الرواية العربية مجهولة قبل نوبل بالطبع، ولم تكن فنا بلا جذور في ميراثنا الحديث أو القديم، وإنما كانت حضورا حيا من الإبداع الذي تحوّل إلى «شعر الدنيا الحديثة»، الذي حقق الكثير، وذلك من قبل أن يستخدم نجيب محفوظ نفسه هذه العبارة في تأكيد قيمة الفن الروائي منذ أكثر من نصف قرن. باختصار، كانت الرواية العربية حققت الكثير على امتداد قرن من الزمان، وأنجزت ما ساعد نجيب محفوظ على الانطلاق في أفقها الواعد، الانطلاق الذي أغوى الأجيال المتتابعة بفتح ما ظل مغلقا

من أفق الإبداع الروائي. ولكن تتويج هذه المسيرة بجائزة نوبل أمر يبرز مجموعة من الدلالات التي لا تزال تتكاثر إلى يومنا هذا. ويمكن أن أعدّد بعض هذه الدلالات على نحو عفوي كالتالي:

أولا: ترتب على الجائزة ازدهار حركة ترجمة الرواية العربية إلى اللغات العالمية على نحو غير مسبوق. كنا نسمع من قبل عن ترجمة هذه الرواية العربية أو تلك إلى هذه اللغة الأجنبية أو تلك. ولكن ذلك كان على سبيل الندرة، وفي الفرط بعد الفرط، كما يقول البلاغيون القدماء. أما بعد «نوبل» نجيب محفوظ، فقد أصبحنا نسمع ونرقب ونشاهد سيلا من الترجمات إلى اللغات العالمية الحية. وهو سيل صغير، إلى الآن، بالقطع، بدأ مع نجيب محفوظ ولم يتوقف عنده، فالأثر المدوِّي الذي أحدثته «نوبل» نجيب محفوظ لم يقف عند رواياته وحدها، وإنما امتد منها إلى بقية الأجيال المصرية التي لحقت به وبقية الروائيين العرب الذين وازوه أو كتبوا معه أو كتبوا بعده. ويمكن أن نلاحظ تذبذبا في عمليات الترجمة، أو أن يتحدث البعض عن تراجعها في هذا الجانب أو ذاك، لكن المعدلات العامة لا تزال دالة في تصاعدها.

ثانيا: ترتب على ازدهار حركة الترجمة ما يمكن أن نرى فيه دلالة موازية. أعني شيوع الرواية العربية في الخطاب الأدبي العالمي وتزايد حضورها الواعد في المشهد الإبداعي الشامل للكوكب الأرضي. ويكفي أن نتأمل الموسوعات الأدبية اليوم، حيث نجد للرواية العربية فيها موضعا بعد أن لم يكن لها موضع ملموس أو محسوس من قبل. ولا يتوقف الأمر عند ذلك، فقد وصل شيوع الرواية العربية إلى الدرجة التي تحولت معها

بعض روايات نجيب محفوظ إلى أفلام في أمريكا اللاتينية. والمتخصصون في السينما يستطيعون أن يتحدثوا عن ذلك تفصيلا.

ثالثا: لا يتوقف الأمر على هذا الجانب فحسب، إذ يكفي أن تدخل، الآن، أية مكتبة لبيع الكتب في العواصم الأوروبية المتعددة، أو الحواضر الأمريكية، لتجد الرواية العربية المترجمة موجودة، بارزة، لافتة بتنوعها، تجمع ما بين الكتّاب الذكور بالقدر الذي تبرز كتابة المرأة إبرازا خاصا. ولا أزال أذكر ما كان عليه الحال من قبل عشر سنوات، عندما كنت أمرّ على أية مكتبة في أية عاصمة أوروبية أو أمريكية، ولم أكن أجد بين أرفف الروايات رواية عربية واحدة. وكل ما كان يقال قبل ذلك عن ترجمة «أيام» طه حسين أو عن ترجمة بعض روايات محفوظ نفسها لم يكن ذا أثر ملموس على أرفف المكتبات الأوروبية. أما اليوم فالأمر مختلف إلى حد كبير وله معناه. ومن هذا المعنى أنك لن تعدم من يحدّثك عن بعض الروايات العربية من أبناء هذه العواصم، أو تجد لها موضعا في مكتبته الخاصة. وأنا شخصيا لا أنسى ما شعرت به، منذ عامين، عندما كنت في أروقة مدينة «بوسطن» الأمريكية، وعرجت على أكبر مكتبة لبيع الكتب فيها، فإذا بركن خاص بروايات نجيب محفوظ المترجمة. ومع هذه الروايات المترجمة كتيّب صغير عن نجيب محفوظ وأعماله.

ولولا الأثر القرائي الذي أحدثه نجيب محفوظ في الأدب العربي المترجم بفضل نوبل ما كان للعالم المثقف اليوم، في عواصمه المتعددة المتباعدة، أن يتحدث عن كاتبات عربيات، ويضعهن موضعا لا يقل عن مكانة غيرهن من كاتبات الدنيا المعاصرة. وقد وصلت بي الفرحة غايتها منذ عامين

كذلك، حين كنت في زيارة لطبيب بمدينة كمبردج الأمريكية، حين كنت أعمل أستاذا زائرا في جامعة هارڤارد، فإذا بالطبيب يترك الفحص ويسألني عن نجيب محفوظ وروايته «أولاد حارتنا» تحديدا. وكان لهذا، بالذات، دلالات خاصة وعامة في ذهني. فها هو طبيب أمريكي، ليس متخصصا في الأدب، ولا مهتما به، يتحدث عن رواية لنجيب محفوظ ويناقش دلالاتها ورمزياتها المختلفة.

رابعا: إذا كان لجائزة نوبل هذا الأثر الذي لا يمكن أن ينكره أحد، سواء في دفع حركة الترجمة إلى طفرة غير مسبوقة أو الإسهام في شيوع الرواية العربية عالميا إلى أبعد مدى، فإن النتيجة الطبيعية لذلك هي الدلالة التي تصلنا بها أصبح شائعا بيننا الآن، خصوصا عندما نكرر الكلمة التي قالها علي الراعي ذات مرة عن أن الرواية قد أصبحت ديوان العرب المحدثين، أو حين نكرر العنوان الذي أطلقته مجلة «فصول» منذ سنوات عندما وصفت الزمن الذي نعيشه بأنه «زمن الرواية». وها نحن بالفعل نعيش زمن الرواية ذلك الفن الأكثر قدرة على التقاط الخصائص النوعية لعصرنا المتوتر المعقد. ودليل ذلك ما نراه حولنا من التصاعد المتزايد لمعدلات الإبداع الروائي، وتنوع أجياله، وتعدد تياراته، وتباين آفاقه، الأمر الذي تردفه مؤشرات كمية وكيفية، مؤشرات تتصل أوائلها بتفوق الرواية على غيرها من أجناس الأدب وأنواعه في عمليات التوزيع وجذب المجموعات القرائية المختلفة، وتتصل أواخرها بالمدى الذي وصلت إليه الرواية في تجسيد المشكلات النوعية للعصر، وإبرازها لعيان القارئ العام وحدسه على كل مستوى، مجاوزة في ذلك مجال القراءة بين دفتي كتاب إلى

مجال المشاهدة على شاشة التليفزيون أو السينما. وذلك في الوقت الذي يشتكي فيه الناشرون من كساد سوق الشعر بالقياس إلى سوق الرواية.

وأحسب أن ذلك كله أدى إلى أن يزداد الروائي العربي ثقة بنفسه، وثقة بما يكتب، وثقة بأنه قد أصبح له من تراثه القريب والبعيد ما يدفعه دفعا إلى الأمام نحو طريق المغامرة والتجريب، ومن ثمَّ الإضافة إلى الميراث الذي يبدأ منه. وذلك أمر طبيعي، إذ لا يمكن لهذا الروائي إلا أن يبدأ من حيث ما يظل دوما في حاجة إلى الكشف. ولذلك تتابعت الأجيال، كما تتابع ازدهار الرواية العربية، وتلاحقت كشوفها وتباينت إنجازاتها وتنوعت تجاربها.

خامسا: لم يكن من قبيل المصادفة بعد أن طفرت الرواية العربية طفرتها هذه ، وبعد أن شاعت وأصبح لها حضورها في العواصم العربية كلها، أن تمتد يد الغدر والإرهاب إلى عنق نجيب محفوظ، لأنه قد أصبح الرمز الساطع للاستنارة الإبداعية التي أصبحت الرواية طليعتها الجسورة، ولأن نجيب محفوظ برواياته قد أصبح الرمز المضيء للإبداع العربي الذي يؤكد مكانة العقل والاجتهاد والمغامرة الخلاقة والمساءلة الشجاعة، فضلا عن امتلاك القدرة على مطاردة خفافيش الظلام، ومن ثمَّ تنوير أهل حارتنا (تلك الحارة التي يصفها نجيب محفوظ في روايته الشهيرة بأن آفتها النسيان) من الفقراء والمهمشين الذين استطاع أدب نجيب محفوظ التعبير عنهم والتقاط نبرة أصواتهم. وأضيف إلى ذلك تعليم أولاد هذه الحارة كيف ينبغي لهم أن يتذكروا ما يجب أن يفخروا به، وما يجب أن يؤكدوه في حياتهم من أنوار العقل والإبداع، ومن مغامرة الفكر إلى أبعد مدى من

الحرية. ولذلك، لم يكن من قبيل المصادفة أن تمتد يد الإظلام والاتباع إلى رقبة نجيب محفوظ كي تجتث هذه الرقبة التي تضيء رأسها بالكتابة في العالم كله، والهدف هو ما قصدت إليه اليد الغادرة من إشاعة الإظلام والجهالة والتعصب واستبدال التخلف بالتقدم. ولكن الحمد لله، نجت الرقبة وبقي نجيب محفوظ منتسبا إلى تراث عظيم، أسهم هو في التأثير في أجياله المتتابعة، والمضي به إلى أفق المستقبل.

تحية إلى نجيب محفوظ في عيد ميلاد نوبل العاشر بعد المائة ، وتحية للكتّاب الذين سبقوه والذين أفاد منهم، وتحية للأجيال التي جاءت بعده، ومضت من حيث انتهى لتضيف إلى ما كتب، تأكيدا لحضور العقل العربي في حركته المتمردة، خصوصا في تأبّيه على قوى الإظلام والتخلف والاتباع حلها بالمستقبل الواعد الذي يستبدل بالضرورة الحرية وبالاتباع القديم الابتداع الجديد.

ملاحظات

◆

تسامح نجيب محفوظ
نجيب محفوظ ضد التعصب
نجيب محفوظ ضد الإرهاب الديني
خواطر في عيد ميلاد نجيب محفوظ

تسامح نجيب محفوظ

كانت صفتا «التسامح» و«الاعتدال» صفتين متكررتين فيما صرح به رؤساء الدول الأجنبية في نعي نجيب محفوظ ورثائه، وهما صفتان لم تخلُ منهما عبارات النعي وبرقيات التعزية التي أرسلها زعماء وملوك ورؤساء وقادة الدول العربية. وبالقطع هذه هي المرة الأولى التي يجتمع فيها رؤساء الشرق والغرب، الشمال والجنوب، على التأثُّر برحيل أديب قدم للإنسانية أدبا سيبقى خالدا، يصل القراء في كل مكان، متخطيا حواجز اللغة والسياسة والأجناس. وبقدر ما كانت «الحارة» و«الزقاق» و«الدرب» فضاءات الكتابة التي سرعان ما اتسعت لتشمل هموم الإنسانية، وتنطوي على مشكلاتها، وتقود إلى ملامسة ألغاز الوجود وما بعد الوجود ومناوشتها بالسؤال الذي لا يكف عن توليد الأسئلة.. كانت صفة «التسامح» صفة أساسية في إبداعات نجيب محفوظ، خصوصا من المنظور الديني الذي لا يعرف سوى المجادلة بالتي هي أحسن، ولا يحجر على أحد في السؤال، أو استخدام العقل الذي هو حجة الله على خلقه.

ولذلك ظل «التسامح» صفة ترتبط بآداب الحوار بين المتناقضات، وتتيح الحد الأدنى الذي يلزم لإيقاع التوازن بين الإخوة الأعداء، كما ظلت صفة

«الاعتدال» صفة تجاوز قمع التضاد، دون أن تتجاهل الاختلاف الذي هو من طبائع الأشياء، والتعدد الذي هو من صميم الوجود.

لقد ظلت الصفتان تتجاوبان في وجدان نجيب محفوظ ووعيه الإبداعي، وذلك منذ أن تفتحت عيناه وسمع الطفل فيه شعار ثورة 1919 : «الدين لله والوطن للجميع»، فأصبح الشعار واحدا من المبادئ التي لم يتخلَّ عنها قط، وذلك منذ أن كتب مجموعته القصصية الأولى «همس الجنون» سنة 1938، وكان في السابعة والعشرين من عمره، متجذرة فيه شعارات ثورة 1919 التي كان في الثامنة من عمره وقت انفجارها، وظل منطويا على شعاراتها التي لم تفارقه، ابتداء من وحدة الهلال والصليب، وانتهاء بحق المواطنة الذي لا يعرف التمييز بين المواطنين على أساس من الدين أو الجنس أو الثروة أو الوضع الاجتماعي، وذلك استنادا إلى منظومة الدستور المقترن بالدولة المدنية التي تنبني على احترام كل الأديان والمعتقدات، ولا تمايز بين مواطنيها في الحقوق والواجبات . ولقد كانت ليبرالية نجيب محفوظ المشربة بمبادئ الوفد هي الشكل المتطور، والأساس الذي ظل ثابتا لا يتزعزع في رحلة نجيب محفوظ الإبداعية، ابتداء من الروايات الفرعونية، مرورا بالروايات الاجتماعية، وليس انتهاء بالروايات الفلسفية التي كانت الإبحار الروائي العربي الأول المنتقل من الفيزيقا إلى الميتافيزيقا، ثابتا على المبدأين المرتبطين بالاعتدال المقترن بالتوازن الذي لا يخلو من وسطية، والتسامح المرتبط بقبول الاختلاف من المنظور الذي لا يرى لأي من المختلفين ميزة أو رتبة أعلى بالقياس إلى غيره الذي لا يعني اختلافه ارتفاع أو تدنّي المكانة والرتبة بل مجرد المغايرة التي هي الصفة الملازمة للتعدد والتنوع وحتمية الاختلاف والنفور المعلن والمضمر من

الوجوه القمعية المفروضة على الناس- أولاد حارتنا- سياسيا أو اجتماعيا، بفعل نظار الوقف، والفتوّات الذين يعملون لتنفيذ أطماعهم وتسلطهم، في موازاة رمزية لأجهزة الدولة القمعية والإيديولوجية في آنٍ.

وقد تحوّل الإيمان بوحدة الهلال والصليب وعدم التمييز بين مسلم وقبطي، وتأكيد أن العنصرين يتساويان في حقوق المواطنة وواجباتها، إلى عنصر تكويني لا يمكن أن يغفله قارئ نجيب محفوظ، سواء الذي قرأه في أصله العربي، أو في ترجماته إلى لغات العالم الحية. هكذا، كان نجيب محفوظ أول الروائيين المصريين الذين جعلوا الشخصية القبطية (المسيحية) موجودة في رواياتهم، ليس بوصفها هامشا، وإنما بوصفها شخصية لها حضورها الموازي للشخصية الإسلامية. وأول مثال يحضرني الدور الروائي الذي يقوم به رياض قلدس صديق كمال في الجزء الثالث من الثلاثية (السكرية) والحوارات التي كانت تدور بينهما، وبعضها في مجلة «الفكر» التي كان صاحبها الأستاذ عبد العزيز الأسيوطي الذي كان يرحب بكل كتّابها المتطوعين من الشبّان الذين رأوا فيه مسلما مستنيرا (أزهري النشأة، أكمل دراساته في الفلسفة الإسلامية، فازداد استنارة على استنارة). ولا تختلف مجلة «الفكر» عن مجلة «الإنسان الجديد» التي يمتلكها عدلي كريم (الموازي الرمزي لسلامة موسى) الذي أكد في وجدان أحمد شوكت حتمية تطوير المجتمع على أساس علمي لا يخلو من الاشتراكية.

هذا التسامح الذي لا يرى في الديانة فارقا بين عبد العزيز الأسيوطي (المسلم الأزهري الأصل) وعدلي كريم (المسيحي الاشتراكي الفابي) هو

نفسه الذي أقام توازن الحضور الروائي في تصاعد أحداث «السكرية» التي لم تعرف أي انحياز في رسم شخصيتي الأخوين أحمد وعبد المنعم شوكت، وكلاهما مسلم، لكن أولهما جنح إلى الماركسية، وثانيهما آمن بمعتقدات الإخوان المسلمين. وكان من نتيجة هذه النظرة المتسامحة أن روايات نجيب محفوظ لا تمثل انحيازا واضحا إلى أحد الإخوة الأعداء (ودع عنك تأويل المتأوِّلين الذين لا يرون في إبداع محفوظ إلا ما كان صدى لأفكارهم المسبقة). وظني أنه لولا ما أفسحه نجيب محفوظ للشخصية القبطية (المسيحية) ما جرؤ كاتب مسيحي مبدع مثل إدوار الخراط على أن يمضي إلى نهاية الطريق الذي لم تفارقه كلمات أحمد شوكت التي تقول : «إني أومن بالحياة وبالناس، وأرى نفسي ملزما باتباع مُثُلهم العليا مادمت أعتقد أنها الحق.. كما أرى نفسي ملزما بالثورة على مُثُلهم ما اعتقدت أنها باطل».

نجيب محفوظ ضد التعصب

- 1 -

لا يكتمل الحديث عن صفتي «التسامح» و«الاعتدال» اللتين تتخللان أعمال نجيب محفوظ، ولا تنفصلان عنها، فهما متداخلتان في نسيج هذه الأعمال، لحمتها وسداها، ولا يمكن إخراجهما عن سياقهما، كما لا يمكن فصل عروق الرخام عن السطح الذي تتخلله. المهم أن الإلحاح على هاتين الصفتين، بوصفهما عنصرا تكوينيا في كتابة محفوظ الإبداعية، هو الوجه الآخر أو اللازمة المنطقية لرفض التطرف والتعصب والإرهاب المترتب عليهما في مجال العقيدة الدينية الإسلامية وتأويلاتها التي استخدمها دعاة الإرهاب لتبرير مواقفهم، أو الدفاع عنها بما لا أصل له في الدين الإسلامي الحنيف الذي دعانا إلى المجادلة بالتي هي أحسن، ونبّهنا إلى المبدأ الإلهي الذي جعلنا شعوبا وقبائل، وفرقا وطوائف متعددة متنوعة، جماعات وأفرادا تمتلك الحق في أن تؤمن أو تكفر، كما تملك حق الخلاف في التفسير والتأويل لنصوص الدين التي هي حمَّالة أوجه بطبيعتها.

ولا شك أن نموذج عبد المنعم شوكت (الإخواني) في رواية «السكرية» التي صدرت سنة 1957 هو الامتداد الطبيعي لشخصية مأمون رضوان في «القاهرة الجديدة» التي صدرت سنة 1945، وذلك من حيث الإرهاص بصعود نموذج مثقف لا يخلو من التسامح إزاء الإخوة الأعداء، ولا يختلف

في إطاره المرجعي التأويلي عن إطار أحمد عاكف (نقيض أحمد عارف) في «خان الخليلي» التي صدرت سنة 1946، لكنهم - ثلاثتهم - يختلفون في التحليل الأخير عن نموذج حسين في «بداية ونهاية» الصادرة سنة 1949، وهو النموذج الذي يمثِّل فرحة الشاب الذي قرأ كتابا يؤكد أنه لا تناقض بين الاشتراكية والإسلام، وأن العدل الاجتماعي هو الجامع بين دعوات الاشتراكية وما هو ثابت معلوم من دينه الإسلامي.

ولكن إذا استبعدنا أمثال حسين «بداية ونهاية» وأقرانه الوسطيين إلى ما يجمع بين مأمون رضوان (نقيض علي) وعبد المنعم شوكت (نقيض أخيه أحمد) وجدنا بدايات رفض الآخر، والضيق بمبدأ الحوار، والجنوح إلى تكفير النقيض الفكري ولو حتى على سبيل الإلماح الذي يحمل العلامة الأولى لرفض الآخر - النقيض. لكن ظل هذا الرفض في المنطقة السلمية التي لا يصل فيها الاختلاف أو الرفض إلى التطرف القمعي أو التعصب الذي ينقلب إلى إرهاب، يستأصل الوجود المادي والمعنوي للآخر - النقيض.

وقد انتهت الثلاثية بنوع دال من السلام بين ممثلي الإخوة الأعداء (أحمد وعبد المنعم شوكت) اللذين نتركهما محبوسين، حالمين بالثورة الأبدية التي يراها كل منهما بمنظاره الفكري الخاص. وقد توقف نجيب محفوظ عن الكتابة بعد ثورة يوليو 1952 حوالي تسع سنوات، شعر معها أنه ليس لديه ما يضيفه في أفق الواقعية النقدية التي امتدت من منتصف الأربعينيات إلى أواخر الخمسينيات، وحاول الدخول في عوالم الأسئلة الكونية الكبرى، المجاوزة للواقعية، في رواية «أولاد حارتنا» التي نشرت مسلسلة في «الأهرام» سنة 1959. وكان الصراع الذي تصوغه الرواية هذه المرة، رمزا

وتمثيلا، هو الصراع بين المقموعين والقامعين، سواء في المدى الاعتقادي المرتبط بالمغزى الاجتماعي لرسالات الأديان، في تعاقبها الذي يورّث الكون للإنسان المسلّح بالمعرفة، ولا يخلو من الإيمان الذي يتكامل به العلم والدين في تحقيق يوتوبيا العدل الاجتماعي، وذلك في موازاة المعنى السياسي المرتبط بتعرية التسلط الذي يقترن بأغلب «نظار الوقف» وخدّامهم من «الفتوات» الذين يعيقون مشرق النور والعجائب، ويمارسون آثام الظلم السياسي والاقتصادي والاجتماعي والاعتقادي على أبناء الحارة الذين سيطر التقليد على عقولهم تدريجيا، والتسلط على ولاة أمرهم الذين أذاقوهم عذاب كابوس الظلم لا بهجات الحلم بمشرق النور والعجائب.

ولا شك أن رد الفعل العنيف للمؤسسات والمجموعات الدينية الرسمية وغير الرسمية، فضلا عن نفور الدولة من ممارسة الحرية الإبداعية والفكرية إلى المدى الذي يسمح بوضع كل شيء موضع المساءلة، أدى إلى عدم نشر الرواية في مصر (حيث لم يصدر قرار رسمي معلن بمنعها) ونشرها في بيروت، وهو الأمر الذي صحبته رسائل قمعية، مباشرة وغير مباشرة على مستوى الاستجابات المتنافرة، فانصرف محفوظ عن مساءلة الوجود في قضاياه الكبرى، إلى التركيز على قضايا المجتمع المدني في الدوائر التي لا تصطدم مباشرة بنقائضها، بل تلجأ إلى الرمز واللغة الإيسوبية للتمثيل الكنائي المراوغ، وسيلة لقول الذي لا يُقال مباشرة، وإنطاق المسكوت عنه، والمقموع اجتماعيا وسياسيا واعتقاديا في آنٍ، واضعة أشباه سعيد مهران ومنصور باهي في مواجهة رؤوف علوان وسرحان البحيري، وكذلك أشباه عبد الوهاب إسماعيل مقابل أمثال كمال رمزي، مُطوِّرة الحيوية الإبداعية

التي لا يخطئها عقل لقارئ في ثراء التجليات النموذجي الوسطي لأمثال كمال عبد الجواد الذي تولدت من معطفه شخصيات عيسى الدباغ وعمر الحمزاوي وقنديل العنابي وغيرهم. وقد ظلت الشخصيات الوسطية هي النموذج المتكرر الذي لا تظهر خصائصه إلا في علاقته بالأضداد من الشخصيات والأفكار التي يحاول الجمع بينها في مركب ينبني على أفضل ما فيها. وفي الوقت نفسه، يسمح لكل منها أن يصل إلى حده الأقصى الذي يبدو بمثابة اختبار للمدى الذي يمكن أن يصل إليه هذا الطرف أو ذاك، وذلك في المتصل الذي تقع فيه الشخصية الوسطية ما بين النقائض، مؤرقة بالاختيارات المطروحة عليها، والخيارات الممكنة التي تحيط بحضورها، فتسهم في توترها، وحيرتها بين الذين يشبهونها ولا يشبهونها، وذلك بما يثري من حضورها، ويجعل منها أكثر غنى من طرفيها المتناقضين اللذين يبدوان أقل غنى وثراء وعمقًا ومعاناة في الوقت نفسه، بل أقرب إلى التسطح الذي تتسم به الشخصيات الجاهزة.

– 2 –

كان واضحا منذ مطلع الستينيات أن كتابة محفوظ قد تغيرت، فلم تعد تعتمد على الواقعية النقدية (من «القاهرة الجديدة» إلى نهاية «الثلاثية»)، وسرعان ما هجرت الأسلوب الكنائي الذي يعتمد على التمثيل الشفاف رغم مراوغته، كما حدث في «أولاد حارتنا» (1959). وكان الانتقال واضحا، مفارقا، إلى ما يمكن تسميته بالرمزية الاجتماعية السياسية الممزوجة بعناصر صوفية، توازي السخرية السياسية الاجتماعية التي تخللت «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» و«دنيا الله» و«الطريق» و«بيت سيئ

السمعة» و«الشحاذ» و«ثرثرة فوق النيل» و«ميرامار» التي ظهرت قبل كارثة العام السابع والستين وأرهصت بها. وكانت تنطوي على رمزية «الطريق» الذي مضى فيه صابر الرحيمي بحثا عن «الحرية» التي ديست بالأقدام، و«الكرامة» التي ضاعت في المعتقلات، و«العدل» الذي غاب عن الوجود الذي استشرى فيه الشر والفساد، فكانت الكارثة الكبرى في 1967.

وقد أدخلت هذه الكارثة نجيب محفوظ إلى دنيا عبثية، خالية من المعنى أو المنطق أو الهدف أو حتى الطريق الذي يقود إلى خلاص أو إلى مخرج من النفق المظلم المسدود. وكانت نزعة «اللامعقول» الأدبية التي هيمنت على المشهد الأدبي الأوروبي في ذلك الوقت مرآة نجيب محفوظ السحرية في التعبير عن المقموع وصياغة موازيات رمزية لعوالم الجنون واللامعنى التي أصبح يراها الواقف «تحت المظلة» (1969) في وطن ضاع منه العقل، واختلطت في ناظريه الطرق، وأصبح كل شيء ممكنا في مدى اللامعنى والهذيان الذي شهدته «خمارة القط الأسود» (1969) في «حكاية بلا بداية ولا نهاية» (1971).

هكذا تغيرت لحمة الكتابة وسداها، وتتابعت الأساليب المتباينة على نحو متسارع، واندفعت في الطريق الذي يريد أن يكتشف ما حدث في «دنيا الله» وعالم الناس الذين تزايد إدراكهم بأن الشر والفساد استوليا على ملكوت الله، تماما كما هتف بطل صلاح عبد الصبور في «مأساة الحلاج» التي أخرجها سمير العصفوري بما يؤكد معانيها السياسية المضمرة. ولكن كان واضحا أن كتابة العبث كاللامعقول لا يمكن أن تكون هي القاطرة الأكثر قدرة على الإيصال والتوصيل. ولذلك بدأ التحول التدريجي إلى أن دخلنا عالم «المرايا» (1972) التي صدرت أوائل السبعينيات، واضعة رموز المجتمع أمام مرايا

ترينا ما لم نعتد على رؤيته، ومن ثمَّ تكشف المستور والمخبوء الذي يمكن أن يفارق ستره ويبين بها لا يدع مجالا كبيرا للتأويل. لكن بعض «المرايا» أومأت بمكر إلى دخول «المعارض الديني» إلى المشهد الاجتماعي والمعترك السياسي. وكان ذلك منذ أن تحالف السادات مع المجموعات التي رفعت شعار الدولة الدينية، وكانت عونا للسادات في حربه ضد الاتجاهات الليبرالية واليسارية والناصرية.

هكذا أخذنا ندخل إلى طريق العنف الذي استهلته، في السبعينيات، جماعة الفنية العسكرية (شباب محمد) سنة 1974 على وجه التحديد، ومضت فيه «الجهاد» التي أعيد بناؤها التنظيمي لتقوم بتنفيذ عملية اغتيال السادات التي لا تزال أخطر عمليات العنف السياسي المبرَّر دينيا (بعيدا عن سلامة التبرير أو صحته) التي شهدها تاريخ مصر الحديث.

وكان المشهد الكارثي له مقدماته المرتبطة بتصاعد حضور المتطرفين الدينيين، وتزايد تأثيرهم على الشباب الذي اهتز وعيه، وأحبطت آماله الهزائم المتوالية وألوان الفساد الاجتماعي والسياسي التي لم تتوقف عن التكاثر والتزايد، فضلا عن وضع الفراغ الثقافي الذي تركتهم فيه أجهزة الدولة الإيديولوچية (الإعلام، التعليم، أشكال التثقيف الموازي) فأصبحوا فريسة للتطرف الديني الذي لم يواجه مقاومة تذكر من أجهزة قوية، تعمل على تأكيد ونشر ثقافة المجتمع المدني وقيمه التي تبدأ بالتسامح ولا تنتهي بحق الاختلاف أو الاجتهاد أو حتى التجريب.

وكانت البداية التي التقطتها عين الروائي اليقظ، وعلامة الإرهاص التي أراد أن يقول بها الكثير من المعاني بالقليل من اللفظ، هي المرآة التي لفتت

الانتباه - بين المرايا - بدلالاتها التي جسّدتها موازاة لواحد من أبرز قيادات الإخوان المسلمين الذي أعدم في زمن عبد الناصر سنة 1965، وهو سيد قطب الذي عادت كتبه إلى المكتبات، وأصبح اسمه مقرونا بصفة «الشهيد». وكان تركيز مرآة سيد قطب على التعصب الديني، واتهام المجتمع كله بالجاهلية، والنظر إلى «الاشتراكية والوطنية والحضارة الأوروبية» بوصفها «خبائث علينا أن نجتثها من نفوسنا».

ولم تكن هذه الشعارات قد ماتت مع سيد قطب، فقد أعيد بعثها في خطاب التيار الذي انتسب إليه، والدعاة الجدد الذين رأوا فيه إلهاما ونموذجا ومثلا أعلى في الرؤية والسلوك. وكانت النتيجة هي تكاثر عدد الشباب الذين جذبتهم هذه الأفكار، سخطا على فساد الوضع القائم، وتأكيدا حاسما لحدية التطرف والتعصب لدولة دينية لابد من إقامتها، كي تملأ الأرض عدلا بعد أن مُلئت جورا، وتزايدت - مع التعاطف الساداتي وعدم تفرقته بين الوسيلة القريبة والنتيجة البعيدة - دعاوى التكفير ومفرداته التي طاردت الأفكار الحديثة في الاقتصاد والفلسفة والإبداع الفكري والفني، بوصفها أفكارا كافرة لمارقين كفار، أخذوا عن الغرب الكافر أسوأ ما فيه، وأضافوا إلى شروره شرهم بسوء طويتهم وفساد نواياهم. ولذلك اختفت المجادلة بالتي هي أحسن بين الشخصيات، وحلّت لغة العنف محل لغة الاختلاف القائم على تقبّل الآخر، وسرعان ما تحولت كلمات العنف إلى رصاصات للاغتيال وقنابل للتدمير. وضاع التسامح ليحل محله التعصب الذي لم يتوقف نجيب محفوظ عن إدانته بالكشف عن شروره، خصوصا حين يتحول إلى إرهاب خالص لم ينجُ هو نفسه منه.

نجيب محفوظ ضد الإرهاب الديني

-1-

كانت «المرايا» نقطة تحول سردي من الزاوية التي لا ترصد التحول (السلبي) فحسب، وإنما ترهص بآثاره، وتدل بالرمز على المرموز إليه المتكثر، وتومئ إلى إمكانات هذا التكاثر الذي يقود أو قد ينحرف بالطريق، أو يقلب كل شيء رأسا على عقب. وكانت هذه شهادة إنسان من أهل الرؤيا الإبداعية، سبق أن لمح سقوط من كانوا حول «زهرة» (رمز مصر المتكرر في بنسيون «ميرامار» الذي أصبح تمثيلا للقطاعات والطوائف والنماذج المتنافرة في مصر)، وهو الدرس الذي تعلمه روائي ظل يختزن فكرة المكان الذي يجمع الطوائف المتنافرة، أقصد علاء الأسواني الذي أحال بنسيون «ميرامار» إلى «عمارة يعقوبيان» متوسعا بالفضاء - المكان أفقيا ورأسيا كي يضم الطوائف التي أصبحت أكثر تعددا، وعلاقاتها أكثر تعقيدا، خصوصا بعد أن اختفى أمثال الوفدي القديم الذي لم يرَ في الدين دروشة، ولا تعصّبا، وحلّ محلها الشاب الذي يدفعه كل ما حوله إلى أن يتطرف، ويتحول إلى إرهابي يَغتال ويُغتال، باسم دين لا يعرف سوى المجادلة بالتي هي أحسن.

هل يمكن أن نقول إن مرآة «سيد قطب» - بين «المرايا» - كانت إشارة إلى ما بعدها في المدى الذي تحولت به الأفكار إلى أشخاص، والأشخاص

(الشباب بخاصة) إلى قنابل عنف موقوتة، سارت في طريق الدمار والتدمير؟! ليست الإجابة بالإيجاب فحسب، وإنما هي إشارة إلى أول كوابيس الإرهاب الديني الذي مارسه شباب مُضلل، لم تنجُ منه رقبة نجيب محفوظ نفسه، ولولا لطف الله لكنا فقدناه في الساعة الخامسة والربع تقريبا، من مساء يوم الجمعة الرابع عشر من أكتوبر سنة 1994.

كانت «المرايا» 1972 هي بداية الموازيات الرمزية التي يتجسد بها تصاعد الأفكار الحدية للتطرف الديني، سواء من منظور شخصية عبد الوهاب إسماعيل (الموازي الرمزي لسيد قطب) أو منظور الشخصيات المماثلة أو المقاربة بمعنى أو غيره، وذلك من زاوية الرفض الذي انطوى عليه وصف شخصية طنطاوي إسماعيل أو رضا حمادة الذي «وقف موقف الرفض من أي رأي يساري، وعجز عن التطور مع الزمن»، أو منظور الإدانة للمتاجرة بالدين في الصور المنعكسة على مرايا عباس فوزي وزهران حسونة وغيرهما. وكان واضحا - من تجاوب سياقات المرايا ودلالاتها - أن حضور أفكار أمثال عبد الوهاب إسماعيل لا يمكن أن ينتشر أو يتزايد إلا بحضور أمثال : طنطاوي إسماعيل أو رضا حمادة أو عباس فوزي أو زهران حسونة، فهؤلاء جميعا يشيرون إلى غيرهم، أو شركائهم المباشرين وغير المباشرين ، من منتجي الفساد الذين تحالفوا معهم على نحو ضمني أو صريح، وأعادوا تطبيق المبدأ القديم الذي يقول : «الدين بالملك يقوى والملك بالدين يبقى». ويبدو أن بعضا من دلالات هذا المبدأ كان يدور بأذهان منظِّري المرحلة الساداتية من المحيطين به والمقربين له، إلى أن حدث ما حدث، فتشوَّه الدين، ولم يبقَ ملك، وكاد الوطن يضيع.

وكان هذا يعني أن الطريق تباعد كثيرا جدا عن وسطية كمال الذي أحرقه الصراع بين أضدادها في «الثلاثية» (1956-1957)، ووسطية حسين الذي وجد الصيغة التوفيقية التي أراحته في «بداية ونهاية» 1949، وانتقلنا إلى مراحل أخرى من الطريق، هي مراحل العنف الذي بدأ من السياسي في «الكرنك» 1974 التي صدرت في العام نفسه الذي شهد البداية الحاسمة لممارسات العنف الدموي لجماعات الإرهاب التي كان من بين أسبابها العديدة، في تقديري، رد الفعل العنيف في مواجهة العنف السياسي، والأزمات الاقتصادية الطاحنة، واضطراب المعايير الاجتماعية. وكان على عدسة الروائي الاستثنائي نجيب محفوظ أن تمضي مع سياق العنف الديني، في طريقه الإرهابي المسدود، كشفا عن مظاهره وظواهره، وبحثا عن أسبابه، وإشارة إلى طريق الخلاص منه بلغة الفن وموازياته الرمزية أو معادلاته الموضوعية. والنتيجة هي ما كشفت عنه روايات الثمانينيات عن تفسيرها الخاص بأن الإرهاب الديني هو الثمرة النهائية التي وجدت بذرتها الأولى في نموذج المثقف التقليدي (الشاب وغير الشاب) داعية الدولة الدينية الذي سرعان ما تحول بفعل شروط الضرورة إلى مثقف عنف يمارس الإرهاب الديني على ضحاياه دون تمييز أو رحمة، أو حتى مساءلة للأمر الذي يوجهه إلى الشاب أميره بالقتل، حيث الأمر والطاعة وسرعة الاستجابة واجبة وجوب تحريم السؤال أو وضع الأشياء موضع المساءلة، فكل ذلك من علائم الكفر أو المروق على إجماع الجماعة ونواهي أميرها.

ولكن يلفت الانتباه - في هذا السياق - أن العدسات التي انطوت عليها روايات الثمانينيات هي عدسات ترصد الواقع بالدأب القديم نفسه،

ولا تكف عن التحديق في متغيرات مشهد الواقع وتحولاته السلبية التي فرضت العودة إلى شكل متجدد من واقعية نقدية، لا تخلو من تكثيف السرد ونقلاته السريعة التي تلتقط الأحداث الدالة في بساطة السهل الممتنع من الكتابة، ولكن من منظور شيخ أكمل السبعين من عمره في نهاية السنة التي اغتيل فيها أنور السادات. ولذلك ينطق خطابه نبرات الأب أو الجد الذي رأيناه في أمثال «عامر وجدي» (في ميرامار) أو «محتشمي زايد» (الوفدي القديم مثل قرينه الأسبق) في البحث عن أصل الداء الذي جعل من البلد كله «مريضا بالتعصب» فيما يقول أحد أبطال روايات الثمانينيات.

– 2 –

المؤكد أن الفارق بين منظور كتابة السبعينيات (شهر العسل، المرايا، الحب تحت المطر، الجريمة، الكرنك، حكايات حارتنا، قلب الليل، ملحمة الحرافيش، الحب فوق هضبة الهرم...إلخ) وكتابة الثمانينيات (أفراح القبة، ليالي ألف ليلة، رأيت فيما يرى النائم، الباقي من الزمن ساعة، أمام العرش، رحلة ابن فطومة، التنظيم السري، العائش في الحقيقة، يوم قتل الزعيم، قشتمر...إلخ) هو الفارق بين الواقعية الجديدة التي تمزج الرمزي بالتمثيلي، وتنتقل ببراعة ما بين الأسئلة الميتافيزيقية والأسئلة الاجتماعية، غير مفارقة الإدانة الإبداعية للعنف الذي اقترفته أجهزة الدولة القمعية في حق أبنائها الذين دمرهم التعذيب في السجون الناصرية أو كاد، من ناحية أولى، ومن ناحية ثانية تصاعد العنف الذي أخذ ينسرب حتى إلى التاريخ المتخيل (ألف ليلة، الحرافيش) ويجاوزه إلى أحداث عنف الإرهاب التي مارسها شباب مثل شباب «الكرنك» لكنه مناقض له في الاتجاه، ومخالف له في الرؤية،

ومختلف عنه في مجاوزة الكلمة إلى الفعل الإرهابي الذي يبرر نفسه باسم الدين، ويقترفه شباب مضلَّلون تحولوا إلى قنابل موقوتة للعنف.

هكذا، نرى بعيني الأب أو الجد المسار الانتحاري للأبناء والأحفاد الذين يعميهم التعصب، بعد أن تكتمل لهم علامات الانخلاع من المجتمع والخروج عليه: إطلاق اللحى، وتقصير الجلابيب، والاندفاع مع التعصب بما يحيل الكلمات إلى أفعال، والأفعال إلى جرائم. والبداية هي قذف الجميع بتهمة الكفر على نحو ما نسمع من أحد أبناء السيد «س» من مجموعة «التنظيم السري» 1984، ونتصاعد في سياقات العنف إلى ذروته غير المسبوقة في «يوم قتل الزعيم» 1985. وهي الذروة التي كانت إعلانا دالا عن تصاعد الإرهاب الديني وتزايد القوة الوحشية لمجموعاته، فنسمع من سليمان مبارك تعليقه الذي يقول: «إن هؤلاء الشباب يريدون أن يرجعونا أربعة عشر قرنا إلى الوراء».

وتنتقل حدقتا عين الروائي المرهفة إلى تقديم نموذج الشاب الذي يتحول - تدريجيا - إلى الإرهاب، ومثاله الابن شكري سامح المتفوق في دراسته، المتميز بوسامته وبنية جسمه الرياضي، فيلتحق بكلية الطب، ويدخل تجمعات المجموعات الدينية التي تكاثرت في كليات العلوم والطب والهندسة، فيميل الشاب شيئا فشيئا إلى الانطواء، وينتقل من حب العزلة إلى اتهام والديه بالخروج على الدين، والتبرؤ من حياتهما التي لم تكن سوى غيبوبة الجاهلية. وكان ذلك بعد انضمامه إلى إحدى جماعات التطرف الديني التي ملأت الجامعات المصرية، وغضّ النظام الساداتي الطرف عن أنشطتها التي لم تتوقف عن التزايد والتصاعد الخطر، وانتهى الأمر بشكري سامح إلى

وضع مأساوي في الأسرة، خصوصا الأب الذي أخذ يرى في جماعات التطرف الخاطف لابنه، والعابث بعقله. وتنتهي المأساة بأن تلقي الشرطة القبض على الابن بتهمة القتل، ويضيع الابن الوحيد الذي عقدت عليه أسرته الآمال التي ضاعت مع محاكمته وصدور الحكم عليه بالشنق الذي لم ينه تنفيذه الكارثة، بل فتحها لتتكرر في عائلات أخرى، وشباب آخرين، لا يختلفون كثيرا عن صبري الذي قُبض عليه لعثور الأمن على اسمه ضمن أحد كشوف المتبرعين لبناء مسجد جديد، وذلك في إشارة دالة إلى عشوائية القبض على الأبرياء إلى جانب غير الأبرياء، وذلك في دوامات العنف الذي لا يلد سوى العنف المضاد، وفي غيبة أجهزة تثقيف وتعليم وإعلام حقيقية، تركت رؤوس الشباب لمن يملؤها بأفكار التطرف ودوافع العنف الإرهابي. وكالعادة، تقول لنا روايات الثمانينيات، بواسطة اللمح والإشارة والاستعارة والكناية: ارجعوا إلى الأسباب الجذرية، وابحثوا عن العوامل الحقيقية التي أدت إلى «يوم قتل الزعيم» وإلى شيوع تجليات وأشكال «التنظيم السري» لجماعات التكفير والهجرة والإرهاب الذي أصبح مقرونا بجماعات التطرف الذي سرعان ما يتحول من التعصب إلى الإرهاب، وذلك انطلاقا من قاعدة عريضة، متماسكة، متجانسة، بالقياس إلى غيرها الذي لا يتمتع بالمصداقية نفسها بين أعضائه، وهو الأمر الذي دفع أنور بدران إلى أن يقول: «لن نعثر على جدية حقيقية إلا في التيار الديني!».

وما له دلالة – في هذا السياق – أن نجيب محفوظ الروائي لم يحاول أن يكتب عن شخصية المتطرف الديني الشاب من منطق الإدانة المطلقة أو الدعوة المباشرة – أو حتى غير المباشرة – بعقابه بأشنع أنواع العقاب، فقد

دفعته نظرته الموضوعية إلى الأحداث، ووعيه النقدي الذي لا يفارق أفق البحث عن الأسباب التي تؤدي إلى نتائج، إلى محاولة فهم وتعرية العوامل السلبية (السياسية الاجتماعية الفكرية) التي تؤدي إلى تولّد ظاهرة الشباب المتطرف دينيا، الشباب الذين وقعوا في فخاخ أمراء التطرف ومشايخ التعصب الذين غسلوا أمخاخ ضحاياهم، وأعادوا برمجتها بما يشبه ما فعله الحسن الصباح في قلعة الموت، حيث أعدّ وبرمج عقول المجاهدين من «الحشاشين» الذين تولّوا أخطر عمليات الاغتيال في القرن الحادي عشر الميلادي، وتزايد الرعب منهم بعد اغتيالهم الوزير نظام الملك في نيسابور (ت 584هـ / 1092م). وهي الطائفة التي يرجع إليها - اشتقاقا - في اللغة الإنجليزية الفعل «يغتال» «assassinate»، والاسم «مغتال» (assassin) الذي يرادف الإرهابي الدموي الذي يغتال غدرا لأسباب سياسية أو اعتقادية.

ومن المؤكد أن كبر سن نجيب محفوظ، ووقوعه موقع الجد من هؤلاء الشباب، حال بينه وأن يراهم من الداخل، أو يغوص في أعماق نماذجهم، كاشفا عن مكونات الوعي واللاوعي من شخصياتهم، وتحولاتهم الداخلية الموازية للتحولات الخارجية. ولذلك لم يظهر لنا بين هؤلاء الشباب شخصيات روائية تتيح لنا الغوص في قرارة القرار من وعيها كما اعتدنا في حالة أمثال كمال الذي لم يعد هناك وقت ولا قدرة على الغوص عميقا في اللاشعور الفردي لنقائضه الإرهابية التي أصبحت علامات على زمن مختلف وعصر مناقض، لا مكان فيه إلا للعنف الدموي والإرهاب التدميري.

خواطر في عيد ميلاد نجيب محفوظ

يوم الجمعة (11 / 12 / 2009) استيقظت، وأنا أعرف أنه يوم عيد ميلاد نجيب محفوظ (11 ديسمبر 1911 - 30 أغسطس 2006)، وقد تعودنا نحن محبيه أن نقول له في مثل هذا اليوم من كل عام : كل سنة وأنت طيب يا عم نجيب، وأبقاك الله لنا ذخرا ونبراسا ودافعا على كل إبداع جميل . وقد رحل العم نجيب منذ ثلاثة أعوام، ولكننا لم نتخل عن الدعاء له في عيد ميلاده الذي يتوافق والإعلان عن جائزة الجامعة الأمريكية التي تمنح لأفضل رواية صدرت حديثا، على الامتداد الجغرافي للإبداع العربي ، ولذلك أخذت طريقي إلى مبنى الجامعة الأمريكية، مساء يوم الجمعة الماضي، ودخلنا إلى قاعة إيوارت التذكارية . وقد احتوت هذه القاعة طه حسين عندما طرده حلمي عيسى باشا وزير التقاليد من الجامعة، وشهدت دروسه التي ضمها كتابه من حديث الشعر والنثر وهي الدروس التي اعتاد على حضورها كبار مثقفي العصر ورجالاته، فضلا عن الشباب الذين أطلقوا على عميد كلية الآداب المطرود من الجامعة المصرية لقب عميد الأدب العربي كله، وذلك في الفترة من 1932 إلى 1935 حين سقطت حكومة صدقي، وحلت محلها حكومة نسيم التي أعادت طه حسين إلى الجامعة، محمولا على أعناق طلابه .

كانت هذه الذكريات تتداعى على ذاكرتي، وأنا أرقب زخارف سقف القاعة الجميلة التي لم يعد فيها موطئ لقدم، وأنا أقول لنفسي : من يا ترى من الجالسين أمامي يعرف تاريخ هذه القاعة ودورها في الثقافة المصرية؟ لكن قطع تداعي الخواطر والأسئلة صوت مارك لينز يدعو الصديق رشيد العناني ليلقي المحاضرة التذكارية التي يُستهلّ بها الاحتفال ، وكان موضوعها عن الأدباء العرب والغرب ، واستمعت إلى المحاضرة باهتمام، ولفت نظري بعد انتهائها، أنها لم تشر بالقدر الكافي إلى كتاب هشام شرابي الشهير عن «المثقفين العرب والغرب» وهو كتاب علامة في موضوعه، ويضيف الكثير إلى ما كتبه إبراهيم أبو لغد الذي كان أول من كتب، أكاديميا، عن الموضوع في المجال الأكاديمي الأمريكي ، ولم يغفل رشيد العناني الاستشهاد ببعض أفكار إدوارد سعيد عن الاستشراق، وكتابات طه حسين ولكنني كنت أعاود التذكر السريع لأعمال نجيب محفوظ التي أتابعها منذ الصبا، ولفت انتباهي أن نجيب محفوظ لم يكتب مرة عن العلاقة بين الشرق والغرب، وأن الغرب في رواياته كلها حتى آخر الثلاثية، كان ممثلا، دائما، في حضور جنود الاحتلال الذين قتلوا بطل «زقاق المدق» ، وأجبروا السيد أحمد عبد الجواد أن يسهم في رصف الطريق الذي خرّبه المتظاهرون من غير أن يراعوا مكانته أو عمره . وعلى امتداد مرحلة التاريخ الإبداعي الذي اختتمته الثلاثية، كنا نسمع الهتافات ضد المستعمر والثورة عليه، ابتداء من كفاح طيبة ضد الهكسوس، وانتهاء بالكفاح نفسه ضد الاستعمار البريطاني، حيث ظلت تتردد هتافات «الاستقلال التام أو الموت الزؤام» وحتى بعد الثلاثية لم يكن الصراع بين الشرق والغرب موضوعا من موضوعات نجيب محفوظ الأثيرة، ولا تهتم رواياته بإشكالية العلاقة بين الأنا والآخر.

الطريف أنني لم أنتبه إلى هذه الملاحظة الدالة إلا وأنا أسمع محاضرة رشيد العناني وسر دلالة الملاحظة أن إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب أو الأنا والآخر كانت ولا تزال مطروحة بقوة على أسلاف نجيب محفوظ وأساتذته وزملائه وتلامذته على السواء، وذلك منذ أن كتب رفاعة عن «تخليص الإبريز في وصف باريز» وعلي مبارك عن «علم الدين»، تمهيدا لما كتبه طه حسين في «الأيام» و«أديب» والحكيم في « عصفور من الشرق» و«عودة الروح» ويحيى حقي «قنديل أم هاشم» وليس انتهاء بفتحي غانم في «الجبل» أو «الساخن والبارد» . وأضف إلى جيل محفوظ، نسبيا، يوسف إدريس في «البيضاء» و«السيدة فيينا» و«نيويورك 80» وغيرها، امتدادا إلى «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، ثم سليمان فياض «أصوات» وخماسية عبد الرحمن منيف «مدن الملح» و«سباق المسافات الطويلة» وبهاء طاهر «الحب في المنفى» وعلي بدر «مصابيح أورشليم» وإنعام كاجه جي «الحفيدة الأمريكية»، والقائمة تطول إلى درجة لافتة إلى أبعد حد ... وما ذكرت من ذكرت إلا من الذاكرة التي تخون، والتي يمكن أن تجود أكثر بأسماء أمثال : رءوف مسعد ومحمد برادة وواسيني الأعرج وعشرات غيرهم من الأسماء والأعمال التي لم تسعفني بها الذاكرة لكن ما ذكرته منها يكفي لتقرير إلحاح موضوع العلاقة بين الشرق والغرب على الإبداع الروائي بوصفها علاقة إشكالية يتضاد فيها التخلف مع التقدم، الشرق الفنان مع الغرب المادي، المقموع والقامع، المؤدلِج والمؤدلَج، مجاوزة الأضداد إلى مركبٍّ إنساني واعد، كما في «ليون الإفريقي» لأمين معلوف صاحب «الهويات القاتلة»، في موازاة إدوارد سعيد الذي كتب عن «المنفى» و«خارج المكان» . ولا أظن أن موضوعا يماثل موضوع إشكالية العلاقة بالآخر قد شغل الرواية العربية سوى إشكالية القمع متعدد الأوجه، سياسيا واجتماعيا ودينيا وطائفيا وقبليا.

وقد كنت أتصور بمجرد أن خطرت الملاحظة على ذهني أن نجيب محفوظ لم يطرح هذه الإشكالية لأنه لم يعانها في حياته الشخصية، ولم يدخل في علاقة مثاقفة ومعايشة مكانية مع سكان «الغرب» على نحو ما فعل طه حسين والحكيم ومحمد حسين هيكل الذين تعلموا في فرنسا، وذلك في التقاليد التي استهلها رفاعة الطهطاوي، ثم علي مبارك الذي عرف إنجلترا وهؤلاء هم الذين شعروا بعمق الصدمة الحضارية عندما عاشوا في فرنسا، وعاينوا الحياة هناك، وعاشروا «الغربي» العالم والفنان والفيلسوف، والمرأة المتحررة وغيرها من البشر العاديين الذي يقعون في فضاء مناقض للفضاء الذي عرفوا فيه «الجندي الغازي» القادم من الغرب والمرأة المحجبة أو المنقبة. ولذلك بقدر ما عادوا الجندي، الذين أيقظتهم مدافعه على هوة تخلفهم، في مدى الوعي المؤرّق بالحضور، فإنهم لم يشعروا بالعداء نفسه إزاء «الغربي» الذي هو نقيض «الجندي» والذي يمكن أن يكون صديقا، أو حبيبا، أو محاورا . ويبدو أن هذا التبرير صحيح عند الأجيال اللاحقة على نجيب محفوظ، ابتداء من سليمان فياض الذي لم يعرف الغرب عيانا كالمبعوثين أمثال: طه حسين وهيكل والحكيم ، ولكنه عرف الغرب الذي رآه في قريته، أو أدركه فتحي غانم مهاجرا وعاملا في وطنه، بعيدا عن صفات القامع . وذلك على النقيض من إنعام كاچه چي التي لا تزال مهاجرة في فرنسا، وصموئيل شمعون الأثوري الذي كتب رواية «عراقي في باريس» ، وهي من أمتع الروايات التي قرأتها في أدب الشطار والعيارين والصعاليك ، ولا يزال يعيش في إنجلترا مع زوجه الإنجليزية، يصدران معا مجلة «بانيبال». ولكن يبقى السؤال : لماذا لم يضع نجيب محفوظ في سلم أسئلته الروائية التي شملت الوجود الميتافيزيقي والفيزيقي، المقدس والمدنس، الدنيوي والديني؟.. سؤال العلاقة بين الشرق الغرب.

أغلب الظن أن ذلك يرجع إلى أن نجيب محفوظ لم يكن يكتب إلا عن ما يعانيه بشكل مباشر أو غير مباشر، واقعي أو متخيل، ولأنه لم يخرج من مصر طوال حياته، إلا في رحلة قصيرة إلى اليمن بأوامر حكومية صارمة لم يكن يستطيع رفضها في سنوات عبد الناصر الذي كان ينفر من ديكتاتوريته العسكرية بوصفه وفديا قديما، فإنه لم يعرف الغرب معرفة حياتية، فهو لم يذهب في بعثة جامعية، ولا حتى في زيارات طويلة، ولا أظن أنه كان له أصدقاء حميمون من الأجانب، يمكن أن يدخلوا دائرة الحرافيش، ذلك على الرغم من معرفته بالإنجليزية التي ترجم عنها، بناء على توجيه أستاذه سلامة موسى، كتاب «مصر القديمة» . الطريف أن مؤلف الكتاب الإنجليزي لم يعرف مصر القديمة إلا من الكتب فحسب، على نحو ما ذكرت في مقال لي عن الكتّاب في هذه الصفحة منذ سنوات معدودة . ولكن نجيب محفوظ الذي لم يرتحل إلى الغرب في المكان ارتحل إليه بواسطة خيال الروائيين الذين التهمهم، أمثال والتر سكوت أشهر من عرفه من كتاب الرواية التاريخية، فضلا عن روائيي الواقعية النقدية الروس والفرنسيين والإنجليز والألمان أمثال : تولستوي وجوركي وديستوفيسكي وبلزاك وزولا وديكنز وتوماس مان، خصوصا مؤلفو رواية الأجيال، ابتداء من جلزورثي وبلزاك وانتهاء برواية «آل باندبروك» لتوماس مان . ولذلك بدأ نجيب محفوظ بكتابة الرواية التاريخية الرومانسية على طريقة والتر سكوت، والواقعية النقدية على طريقة ديكنز وغيره من فرسان الواقعية النقدية، وتعلم من الواقعية النقدية، على وجه الخصوص، أن الفن هو الإخلاص للواقع الذي يعيش فيه الكاتب، ساعيا إلى الغوص في أعماقه، خالقا من مخلوقاته الحية شخصيات نموذجية لا تفارق الأذهان بعمق تركيبها وفكرها وتعقد مشاعرها، وكانت الثلاثية

الذروة التي اكتملت فيها الواقعية النقدية، وانتهى معها المجتمع الذي كان نجيب محفوظ مشغولا بدراسته والغوص فيه إبداعيا، مخلصا للواقعية التي كان يعلم أنها أفسحت المكان لغيرها من مذاهب إبداعية مجاوزة لها، وبدا كما لو كان أرجأ أي تأثير ممكن لمارسيل بروست (1871 – 1922) الذي انتهى من كتابة مسودة البحث عن الزمن الضائع سنة 1912، وجيمس جويس (1882 – 1941) الذي نشر رائعته المماثلة «يولسينر» سنة 1922. واستبقى نجيب محفوظ تأثيرهما الحداثي مع كافكا (1883 – 1924) إلى أن فرغ من الثلاثية التي صمت بعدها لسنوات عن الكتابة إلى أن عاد إليها، مجاوزا الواقعية النقدية التي انقطع عنها إلى ما يجاوزها، ابتداء من 1959، بادئا بروايته الإشكالية «أولاد حارتنا» الشهيرة، ومنها إلى رواياته اللاحقة المجاوزة للأفق الواقعي النقدي ، وتجاورت الرمزية مع الأليجوريا التمثيل الكنائي والأقنعة والأحلام، لكن دون أن يدخل في الأسئلة التي أصبحت مؤرقة كالمصير، سؤال العلاقة الإشكالية بين الشرق والغرب، ولم يجاوز الفضاء الروائي القاهرة خصوصا القديمة إلى الإسكندرية إلا في عدد جدّ قليل من الروايات، أشهرها : «السمان والخريف» و«ميرامار».

لكن هل حقا اختفى سؤال إشكالية العلاقة بين الشرق والغرب في إبداع نجيب محفوظ على نحو مطلق؟ الإجابة بالنفي بالتأكيد . لقد اختفت الإشكالية من مستوى ترتيب وطرح الموضوعات أو تراتبها، ولكنها لم تختف من معالجة الموضوعات وأشكالها . ومن هذا المنظور، يمكن أن نرى أعمال نجيب من منظور مختلف، يبرز أصالته وتفرده، فهو لم يكن معرّبا يقلب شخصية ترتوف لموليير إلى الشيخ متلوف، ولم يكن مقلدا لشكل الرواية التاريخية على طريقة والتر سكوت (1771 – 1832) وأقرانه في القرن التاسع

عشر، ولا رواية الواقعية على طريقة زولا أو بلزاك أو ديكنز أو توماس مان أو غيرهم، وإنما استوعب الأشكال التي أسهموا في صنعها، وأعاد إنتاجها من جديد، لكي تجسّد المشكلات النوعية والأسئلة الخاصة التي طرحها عليه الواقع الذي أخلص له إبداعيا، بمعنى تجسيد مشكلاته وأسئلته الجوهرية إلى أن وصل إلى آخر جزء في رائعته «الثلاثية» وبعدها توقف ليستوعب الواقع المصري الجديد الذي تحوّل بعد ثورة يوليو 1952 التي تصور أنها قضت على المجتمع القديم الذي التزم بنقده إبداعيا وقاده التفكير إلى الانتقال من الجزء إلى الكل، فيعود إلى الحارة، لكنه يجعل منها، هذه المرة، فضاء كونيا، أنشأه الخالق نقيا، وأرسل أبناءه تباعا ليحافظوا على نقائه لكن أنانية الفتوات وجشع نظار الحارة أغرق السكان الفقراء في الظلم والعسف والقهر، فأظلم عالم الحارة مرات، وبقي السؤال الحلم عن الخلاص الذي يلوح في الأفق، لكن سرعان ما يغيب ليعم الظلام والقهر مرة أخرى، فلا يبقى سوى السؤال عن : متى نرى مشرق النور والعجائب؟ ولكن «أولاد حارتنا» لا تتركنا في حيرة، وإنما تقدم الحل في نموذج عرفة.. ذلك الذي يجمع ما بين الدين والعلم في إهابه، تاركا لنا الأمل في منظومة جديدة تتوازن فيها القيم الروحية ومعجزات العلم التي لا نهاية لها أو حد.

وقد أدرك نجيب محفوظ، في «أولاد حارتنا»، أنه لا حاجة له إلى إنتاج شكل غربي حداثي، وإنما ابتداع صيغة روائية، تجمع بين الأصالة والمعاصرة، الموروث العربي والمنجز الأجنبي، في توليفة تؤكد الإمكانات الهائلة للشكل الروائي على تمثل كل ما يسبقه من ميراث السرد العالمي والقومي، وابتداع أشكال جديدة، قابلة لأن تتيح للمبدع الغوص إلى قرارة القرار من الواقع المحلي للوصول إلى العرق الإنساني الذي يخاطب البشر في كل زمان ومكان،

ولم توقف عملية التكفير لأولاد حارتنا نجيب محفوظ عن المضي في اتجاهه، فلجأ إلى إعادة إنتاج شكل ألف ليلة وحكاياتها في روايته «ليالي ألف ليلة» ، وأعاد إنتاج كتابة «المنامات» العربية في «رأيت فيما يرى النائم» ، وفعل الأمر نفسه مع رحلات أمثال ابن بطوطة في «رحلة ابن فطومة» . ولم يفته الإفادة من السير والملاحم في بناء «ملحمة الحرافيش» التي هي الوجه الموازي لرواية «أولاد حارتنا» ، وأفاد من أشكال «المسرحة» في «أمام العرش» حيث تولى السرد محاكمة الحكام الذين تتابعوا على تاريخ مصر إلى السادات وريث عبد الناصر، وأضف إلى ذلك بنية الأحلام والمرايا والرمز المعاصر لنموذج قديم في «العائش في الحقيقة» وعادت تتابعات «أولاد حارتنا» لتتجلى في «حديث الصباح والمساء».

ولا يعني ذلك أن الصراع بين الأشكال الغربية والأشكال التراثية قد حل إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر على مستوى الأشكال الروائية التي كتب فيها نجيب محفوظ، الذي لم يتوقف عن إسقاط خصوصية المكان على البناء الروائي الذي يحتويه ويراعي خصائصه ولكن على الأقل أتاح نجيب محفوظ لأبنائه وأحفاده أفقا مفتوحا من وسائل حل هذه الإشكالية، ولولا ذلك ما كتب الغيطاني «الزيني بركات» ولا يحيى الطاهر «حكايات للأمير» أو يوميات الإسكافي، ولا كتب إبراهيم فرغلي روايته العلامة «أبناء الجبلاوي» التي ظلمتها ظلما بينا لجنة البوكر العربية التي غلب عليها الذوق التقليدي، هذا العام . وأخيرا، ما جرؤ خليل صويلح أن ينشر روايته «ورّاق الحب» التي فازت بجائزة نجيب محفوظ التي أعلنت عنها الجامعة الأمريكية، في القاهرة، يوم الجمعة الموافق عيد ميلاد نجيب محفوظ الثامن والتسعين.

إضاءات

◆

البداية المجهولة
روايات نجيب محفوظ التاريخية
رومانسية الرواية التاريخية
حكاية الحكايات
اغتيال الرئيس
محاكمة الرؤساء

البداية المجهولة

نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا المعروف باسم نجيب محفوظ (1911 - 2006) كان والده موظفا بسيطا في إحدى الجهات الحكومية، ثم استقال واشتغل بالتجارة (وهو الأمر الذي ظهر - فيما بعد- في الثلاثية من خلال شخصية السيد أحمد عبد الجواد التاجر بالحمزاوي، ورواية «حضرة المحترم» التي تصور حياة الموظفين التي عاشها نجيب محفوظ بالانضباط الذي ورثه عن والده الموظف البسيط). وكبر نجيب محفوظ وسط أربعة إخوة وأخوات، وذهب في الرابعة إلى كُتّاب الشيخ بحيري في حارة الكبابجي القريبة من درب قرمز، ثم التحق بمدرسة بين القصرين الابتدائية (وذلك في الدائرة الجغرافية التي أخذ منها أسماء روايات: «بين القصرين»، «قصر الشوق»، «السكرية»، «خان الخليلي»، «زقاق المدق»،... إلخ). وانتقلت الأسرة إلى العباسية عام 1924، وفيها حصل نجيب على شهادة البكالوريا من مدرسة فؤاد الأول الثانوية (فأضيفت دائرة جغرافية أخرى إلى الدوائر المكانية التي ظلت تتحرك فيها روايات نجيب محفوظ اللاحقة).

وبدأت الميول الثقافية لابن العباسية في الظهور، فحاول الكتابة التي أخذت طريقها إلى النشر، ولكن البداية الحاسمة جاءت مع تعرفه على سلامة موسى (1887-1958) الذي كان قد أنشأ «المجلة الجديدة» سنة 1929 حين كان نجيب محفوظ في الثامنة عشرة من عمره، يدخل عالم الفكر والكتابة للمرة الأولى، ويزور سلامة موسى في بيته الذي كان يضم مقر المجلة التي قابله صاحبها بالتشجيع والرعاية المتواصلة، فنشر فيها مقالاته الفكرية أولا ثم قصصه ثانيا. وكان ذلك قبل أن يدخل الجامعة، وبعد أن دخلها، واختار قسم الفلسفة الذي دفعه سلامة موسى إلى اختياره على نحو غير مباشر، بعد أن جذبه إلى عوالم الفكر العقلاني والاشتراكي والعلم الحديث. فمال الشاب إلى هذا الفكر حتى من قبل أن يترك المدرسة الثانوية، وينشر مقاله «احتضار معتقدات وتولّد معتقدات» في أكتوبر (تشرين أول) سنة 1930، مواصلا طريقه الفكري والأدبي الذي بدأ بالقصة الأولى «ثمن الضعف» التي نشرتها «المجلة الجديدة» في أغسطس (آب) من سنة 1934، لكن بعد أن جذبه سلامة موسى إلى التاريخ الفرعوني الذي كان يراه أصل الهوية المصرية.

وكانت النتيجة أن دفع سلامة موسى (الذي تحول اسمه الروائي إلى عدلي كريم) تلميذه الفتى إلى قراءة هذا التاريخ في مصادره المتاحة. وأغراه بترجمة كتاب جيمس بيكي «مصر القديمة» الذي أكمل محفوظ ترجمته التي نشرها له سلامة موسى ضمن منشورات «المجلة الجديدة» سنة 1932، حين كان نجيب محفوظ لا يزال طالبا في سنته الجامعية الثانية من قسم الفلسفة - كلية الآداب، جامعة القاهرة. وليس من المستبعد أن يكون سلامة موسى هو الذي أعطى تلميذه الشاب نسخة الكتاب من مكتبته

الخاصة، ودفعه دفعا إلى ترجمته، فاستجاب الشاب الذي كان يحترم أستاذه إلى أبعد حد. ويبدو أن الأستاذ لم يقنع بذلك فأغرى تلميذه (الذي أخذت ميوله الروائية في الظهور) بتأليف روايات عن التاريخ الفرعوني. ونشر له روايته الأولى في هذا الاتجاه «عبث الأقدار» سنة 1939. وكان سلامة موسى في ذلك الوقت – حسب ما كتبه ابنه رءوف عن علاقة أبيه بنجيب محفوظ – يعمل في كتابه «مصر أصل الحضارة». وقد أنجبت له زوجته ابنا ذكرا أسماه «خوفو»، فاقترح نجيب محفوظ عليه أن يكون اسم روايته «خوفو»، لأنها تدور حول هذا الفرعون العظيم. ولكن سلامة موسى رفض، ورأى أن الاسم لا يصلح عنوانا للرواية، واختار لها عنوان «عبث الأقدار» لجاذبيته، ووافق نجيب محفوظ على التسمية التي اختارها أستاذه للرواية التي نشرها في منشورات «المجلة الجديدة». فكانت أولى رواياته الفرعونية التي ظهرت بعد سبع سنوات من ترجمته الكتاب الذي ظل وحيدا دالا على المجال الذي انجذب إليه محفوظ الروائي الشاب، المفعم بالحس الوطني الصاعد في مناخ مواتٍ صنعته ثورة 1919.

هكذا اتجه نجيب محفوظ إلى كتابة روايات التاريخ الفرعوني الذي تحمس له في أفق ثقافي لم يخلُ من التأثر بالرواية التاريخية التي أسس ملامحها الكاتب البريطاني الشهير سير والتر سكوت (1771–1832) الذي عرفه قراء العربية بفضل ترجماته الباكرة، وبخاصة فضل الذين قرأوا بلغته الإنجليزية روايات من طراز «روب روي» 1817 و«إيفانهو» 1819 و«الطلسم» 1825، وهي روايات أثارت الإعجاب باهتمامها بالتاريخ، وأصابت بالعدوى كثيرين من الروائيين في مصر، على رأسهم جورجي

زيدان (1861 - 1914) اللبناني الأصل الذي أنشأ في القاهرة «مجلة الهلال» 1892 و«دار الهلال» للنشر، واهتم بكتابة التاريخ الإسلامي في قالب قصصي، يمزج بين الحقيقة والخيال، ويغري القارئ بقراءة رواياته التي جمعت ما بين «المملوك الشارد» 1891 و«أسير المتمهدي» 1892 و«استبداد المماليك» 1893 مرورا برواية «فتاة القيروان» 1912 وانتهاء برواية «شجرة الدر» 1914 التي صدرت سنة وفاته. وكان نجاح الرواية التاريخية التي تستوعب التاريخ الإسلامي حافزا لانتشارها بين عدد لا بأس به من الكُتّاب الشوام، ولكن في اتجاه «التمدن الإسلامي» الذي ألحّ عليه چورچي زيدان والمتأثرون به، وتباعد عنه أمثال نجيب محفوظ من تلامذة سلامة موسى الذي انحاز إلى الوطنية المصرية التي فجّرتها ثورة 1919، وتعصَّب للتاريخ الفرعوني الذي كشف عن عظمته التي لا مثيل لها اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون سنة 1924، وما تركته من آثار جذرية في التيار الثقافي الوطني المعتز بمصريته، تمييزا لنفسه عن تيارات الرابطة الإسلامية أو الدعوة إلى إحياء الخلافة الإسلامية، وذلك بعد انقلاب أتاتورك وإنهاء الخلافة العثمانية التي ظلت منطوية على مبدأ الدولة الدينية الذي رفضه بشده أمثال سلامة موسى الذي انتقل رفضه إلى تلميذه النابه، فظهر في كتاباته التي ظلت مناقضة لمبدأ الدولة الدينية، منحازة إلى الدولة المدنية التي تجمع كل عناصر الأمة، وتحقق شعارات : «الدين لله والوطن للجميع»، و«وحدة الهلال مع الصليب». وهو الانحياز الذي كان على نجيب محفوظ أن يدفع ثمنه غاليا بعد أكثر من نصف قرن.

لكن لماذا اختار نجيب محفوظ الطالب ترجمة كتاب چيمس بيكي؟ ومن هو چيمس بيكي هذا؟ وماذا أغرى في كتابه نجيب محفوظ كي يترجمه دون

أية مقدمة أو حتى تعريف؟ هل هي سهولة الأسلوب أو الموضوع أو إلحاح أستاذه؟ الطريف أنه لا أحد توقف عند هذا الكتاب من كل الذين درسوا نجيب محفوظ، فيما أعلم، حتى أولئك المهتمين بالأدب المقارن. ولذلك تعودنا أن نقرأ عن أن نجيب محفوظ الطالب النجيب والقصاص الواعد ترجم هذا الكتاب الذي كان أول ما نشر له، وأغلب الظن أنه ما من أحد تصفح الكتاب أو قرأه، على الأقل، ليقارن بين موضوعاته والموضوعات التي اختارها نجيب محفوظ لرواياته التاريخية الثلاث. ولقد تدافعت كل هذه الأسئلة إلى ذهني عندما توقفت عيناي، مصادفة، على الكتاب الذي يقع في أول الصف الطويل الذي تحتله كتب نجيب محفوظ في مكتبتي الخاصة، كأني أراه للمرة الأولى، وتذكرت أنني لم أحاول أن أقرأ الكتاب قط، وأنني شُغلت عنه بما رأيته أكثر أهمية، أعني روايات نجيب محفوظ التي بدأت بالثلاثية التاريخية، ولم تعد إلى التاريخ الفرعوني إلا بعد أكثر من أربعين عاما في رواية «العائش في الحقيقة» 1985.

وأخذت أفتش عن معلومات عن المؤلف چيمس بيكي، وأستعين بأصدقائي وصديقاتي الذين يتقنون البحث في الإنترنت أكثر مني، وعلى رأسهم شهرت العالم وعماد أبوغازي. وكانت المفاجأة الأولى أن چيمس بيكي James Baikie (1866 – 1931) الذي مات قبل صدور ترجمة كتابه بعام واحد رجل دين مسيحي وليس عالم آثار. وكانت المفاجأة الثانية أنه لم يزر مصر قط، ولم يفارق موطنه في إسكتلندا، أو إنجلترا بوجه عام، الأمر الذي يقارب بينه في مشابهة عدم السفر ونجيب محفوظ الذي لم يغادر مصر إلا مرة واحدة إلى اليمن بتعليمات صارمة من عبد الناصر. وكانت المرة الأولى والأخيرة. حتى جائزة نوبل، لم يسافر ليتسلمها رغم قيمة الحدث

ودلالته الاستثنائية، بل أرسل ابنتيه فاطمة وأم كلثوم لاستلام الجائزة من ملك السويد بصحبة محمد سلماوي الذي ظل من أقرب الناس إليه، واكتفى هو بالبقاء في القاهرة وإعداد خطاب ألقاه سلماوي بالنيابة عنه، سعيدا بالبقاء في منزله وسط كتبه التي كانت تنقل العالم إليه، وذلك قبل ظهور الإنترنت الذي جاء بعد أن ضعفت عيناه، ولولا ذلك - فيما قال لنا ذات مرة - لتخندق حوله ولم يفارقه. وظل نجيب في القاهرة لا يتحرك إلا من بيته إلى مقر عمله إلى أن أحيل إلى المعاش، فاستبدل بالذهاب إلى الوظيفة الذهاب إلى أصدقائه المثقفين (الحرافيش) والكُتّاب الشبّان، متحركا في دائرة جغرافية محدودة، وصلت ما بين «كازينو الأوبرا» في العتبة و«ريش» في شارع طلعت حرب، قرب ميدانه، ثم «إيزافتش» في ميدان التحرير، وأخيرا «كازينو قصر النيل» الذي حدثت محاولة اغتياله أثناء توجهه إليه مع صديق طبيب في سيارته. وكان ذلك في مساء الجمعة الموافق الرابع عشر من أكتوبر (تشرين أول) سنة 1994 بعد حصوله على جائزة نوبل بست سنوات.

ويبدو أن رجل الدين چيمس بيكي كان يعيش حياة مشابهة، فظل يقرأ عن الحضارة الفرعونية التي سحرته هي وحضارات الشرق، وتراوحت كتبه ما بين دراسات دينية في تخصصه اللاهوتي ودراسات أثرية ناتجة عن قراءاته المذهلة التي لم تترك شيئا عن مواطن اهتمامه إلا واستوعبته كي تعيد إنتاجه. هكذا أصدر القس چيمس بيكي كتابا عن «البردي»، وآخر عن «عصر العمارنة» سنة 1926، وثالثا عن «الآثار الفرعونية في وادي النيل»، ورابعا عن «حياة الشرق القديم»، وخامسا عن قرن بأكمله من «الحفريات الأثرية في أرض الفراعنة»، وسادسا عن «تاريخ مصر منذ أقدم العصور»، وسابعا عن

«أرض الفراعنة»، وثامنا عن «روعة حفريات الشرق الأدنى» سنة 1927، وتاسعا عن «قصة الفراعنة»، وعاشرا عن «القصص المصرية القديمة عن العالم القديم» سنة 1925. وأخيرا كتاب «مصر القديمة» الذي نشره في مطلع يناير سنة 1916، وترجمه نجيب محفوظ ونشره سلامة موسى سنة 1932. وللرجل غير ذلك كتب كثيرة في مجاله الديني: منها «أرض الكتاب المقدس وأهلها» سنة 1914، و«قصة الكتاب المقدس» سنة 1923، و«الكتاب المقدس الإنجليزي وقصته: نموه ومترجموه ومغامراتهم» سنة 1928، و«القدس القديمة» سنة 1930، و«حكاية الإنجيل» سنة 1930.

وليست هذه هي كل كتب الرجل، فغيرها كثير يؤكد أن هذا القس قضى أغلب أعوامه الخامسة والستين في القراءة والكتابة عن «الكتاب المقدس» و«أرض الفراعنة وحفرياتها» التي لم يقم بها، أو زارها، بل نقل أخبارها من كتب ودراسات الذين قاموا بها. وكنت أتوقع أن أجد كتابا له عن اكتشافات توت عنخ آمون وحفرياته، ولكن يبدو أنه خاف من لعنة الفراعنة التي اقترنت بهذا الاكتشاف الذي نال من أغلب الذين قاموا به أو اهتموا بأمره.

أما لماذا اهتم الشاب نجيب محفوظ بترجمة هذا الكتاب؟ .. فالاحتمالات متعددة : أهمها – في تقديري – تأثير سلامة موسى أولا، وثانيا احتمال أن يكون هو الذي أعطاه الكتاب وطلب منه ترجمته، وثالثا أن الكتاب يحكي التاريخ الفرعوني في قصّ جذاب مشوق، يثير المخيلة البصرية، ويدفع القارئ إلى أن يرتحل مع صفحات الكتاب كأنه يشاهد فيلما تسجيليا ذا طابع روائي، فيقضي يوما في طيبة، ويرى فرعون في قصره، ومنه إلى حياة الجند، راويا بعض الأساطير التي تبدأ حكاياتها بقصة الملك خوفو الذي أصبح

وأولاده موضوع رواية «عبث الأقدار» 1938، الرواية الأولى في روايات نجيب التاريخية، ومن قصة خوفو إلى بعض الأساطير، وهكذا نصل إلى الفصل التاسع عن استكشاف السودان الذي يبدأ على النحو التالي: «لا توجد رواية أمتع من رواية اكتشاف القارة المظلمة إفريقيا، فقد استكشفت جزءا جزءا حتى انتهى الأمر بمعرفة الأسرار العظيمة التي ظلت مدفونة في جوفها أعواما لا عدد لها. ولكن هل يمكن تصور طول هذه القصة التي بدأ الفصل الأول منها في حقب لا تعد؟» . ويترك الكتاب السودان ليتوقف على الرحلة الاستكشافية التي أمرت بها الملكة حتشبسوت في فترة حكمها، منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف ونصف ألف من الأعوام. وينتقل الكتاب إلى المعابد والقبور وإلى معتقدات الفراعنة وعلاقتهم بالسماء، خاتما بأسطورة إيزيس وأوزيريس التي يرويها على نحو شائق، لابد أنه ترك أثرا طيبا في خيال نجيب محفوظ الشاب اليافع، فتزايد حماسه للدخول إلى هذا العالم، والكتابة عنه. وقد فعل ونجح، لكن للأسف لم يلتفت أحد إلى كتابات چيمس بيكي في التاريخ الفرعوني ودروبه وتوابعه، إلا عالما الآثار المصرية لبيب حبشي وشفيق متري فترجما وعلّقا على كتابه عن «الآثار المصرية في وادي النيل» الذي أصدرا ترجمته في أربعة أجزاء، وكانا من العلماء المرموقين في مصلحة الآثار المصرية.

وصدر الجزء الأول من الترجمة سنة 1963 ضمن سلسلة «الألف كتاب»، ويضم آثار الدلتا والقاهرة والجيزة حتى سقارة، ويشمل الجزء الثاني مصر الوسطى وجانبا من آثار الصعيد الأعلى. أما الجزء الثالث فخاص بآثار الأقصر شرقا وغربا، وانفرد الجزء الرابع بآثار ما بعد الأقصر حتى الخرطوم. ولا أعرف هل كان لبيب حبشي وشفيق متري – رحمهما الله – يعرفان بترجمة

نجيب محفوظ لكتاب جيمس بيكي الذي عرّف به قراء العربية قبلها بما يزيد على ثلاثين عاما؟ لا أعرف الإجابة عن السؤال، فلم أستطع العثور على ترجمتها التي أرجو أن يكون مترجماها كتبا مقدمة تتحدث عن مؤلف الكتاب الذي عشق تاريخ بلد لم يره، ولم يكن أمامه سوى تخيّله والكتابة عن حفرياته وآثاره وتاريخه من مئات الدراسات التي أثق أنه لم يترك منها شيئا إلا والتهمه بشغف عاشق المعرفة وحماسة رجل الدين العالم الذي يُحيل تعلقه بمجاله العلمي إلى نوع من التصوف.

روايات نجيب محفوظ التاريخية

-1-

الرواية التاريخية بشكل عام هي الرواية التي تترك الحدود الزمنية لعصرها إلى عصر أو عصور سابقة عليه. ويرجع الفضل في وجود هذا النوع إلى المدرسة الرومانسية في الأدب الإنجليزي، ففي ظل هذه المدرسة نشأت الرواية التاريخية بوصفها جنسا مستقلا له قواعده الفنية الخاصة به. ويعد الكاتب الإنجليزي سيروالترسكوت Sir walter Scott (1771-1832م) رائد هذا اللون من الكتابة لأنه هو الذي أسهم الإسهام البارز في وضع الأسس الفنية لهذا الجنس بروايات من مثل إيفانهو Evanhoe التي كتبت سنة 1820 والطلسم Talisman التي كتبت سنة 1825. وكلتاهما تتعرض لتاريخ العصور الوسطى والحروب الصليبية.

وقد انتقلت الرواية التاريخية إلى فرنسا حيث وجدت في ألكسندر دوماس الأب أشهر من يمثلها هناك، ثم امتدت إلى أمريكا وروسيا حيث وجد من تأثر بسكوت، وحاول أن يتخذ من أحداث التاريخ أساسا لقصصه. ولكن مع مرور الوقت وانتشار المذهب الواقعي في الأدب تغيرت النظرة إلى القصة التاريخية. وبدأت مكانة سكوت القاص تقل كثيرا عما

كانت عليه، ومن ثمَّ تقل مكانة هذا النوع من القصص. ويكفي لبيان ذلك أن ننقل رأي ناقد من نقاد الرواية المحدثين، وهو إدوين موير، حيث يقول عن روايات سكوت: «إن أبطاله وبطلاته فيها جامدون غير حقيقيين. والحدث عنده يكاد يكون دائما ذا أصل مصطنع، لا ينبع من عواطف البطل الذي هو، بوجه عام في كتابات سكوت، لا عواطف له، كما أن الحدث ليس نتيجة حتمية لميوله... ومخاطر البطل رومانتيكية بعيدة تماما عن واقع الحياة العادية».

وأهم ما كان يقصد إليه الرومانسيون من كتابة القصة التاريخية هو إحياء ماضيهم التاريخي، ولذلك كانت القصة التاريخية عندهم مجالا للتغنّي بالوطنية إلى جانب عرض القضايا الاجتماعية، فكانوا يختارون أبطالهم من الماضي البعيد أو من العصور الوسطى ويجتهدون في إحياء تلك العصور بكل تقاليدها وعاداتها ومقوماتها المختلفة، مستعينين على ذلك بمعرفتهم الواسعة بالتاريخ إلى جانب خيالهم الخصب الذي يتمم لهم أجزاء الصورة التاريخية، فتنبعث العصور القديمة من جديد بكل ما فيها من قوة وحماسة وفروسية وحب. لكن من منظور الكاتب الذي يصنع التاريخ على عينه. ولم يكن هذا الكاتب يلتزم بأحداث التاريخ التزاما حرفيا بل كان يغير أو يعدل فيها، كي تتلاءم مع قصته وأهدافه التي تحركها. وقد هوجم والتر سكوت لذلك، واتهم بأنه يعبث بأحداث التاريخ، لكن الشاعر الفرنسي ألفريد دي ڤيني دفع مثل هذا الاتهام، وقرر حرية الفنان في التعامل مع أحداث التاريخ، مؤكدا أن الحقائق التاريخية وحدها لا ترضي العقل، وأن الفن يتدخل في هذه الحقائق فيغيرها ويؤولها ويعيرها جمالا مثاليا، فتصير حقائق فنية بعد أن كانت حقائق تاريخية.

وقد تأثر أدباؤنا العرب في بدايات النهضة الأدبية بما قرأوه أو ترجم لهم من الروايات التاريخية، وأخذ بعضهم يحاكيها، ولعل أبرزهم في ذلك جورجي زيدان الذي أخذ عن المدرسة الرومانسية اتجاهها إلى التاريخ واختلف معها في الغاية، إذ الغاية عنده تعليم الشباب التاريخ. ولذلك كان عرض الحوادث التاريخية وصحتها في المحل الأول من اهتمامه، أما باقي حوادث الرواية نفسها فلم يكن يأتي بها إلا تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها وتدمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قرائتها فيما يقول زيدان، وذلك لكي يصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ.

ويقوي الاتجاه التاريخي بعد جورجي زيدان، خصوصا الاتجاه الذي يميل إلى أحداث التاريخ الفرعوني، إلى جانب الحديث عن التاريخ العربي القديم. ويرى عبد المحسن بدر في كتابه عن «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» أن الروايات التي اتجهت إلى الموضوع التاريخي في هذه الفترة لا تكشف عن إحساس قومي، أو عن رغبة في بعث أمجاد الماضي، وإنما كانت تهدف إلى تقديم قصة مسلية. ولذلك لم تظهر القصة التاريخية التي تعبر عن إحساس قومي إلا بعد الحرب العالمية الثانية، مرتبطة بصعود جيل جديد، جيل كتب القصة التاريخية مدفوعا بالعوامل نفسها التي دفعت الرومانسيين إلى كتابتها في رأي عبد المحسن بدر، فقد أراد أبناء هذا الجيل أن يصوروا تاريخ بلادهم القديم للتغني بأمجاده، مستغلين أحداث هذا التاريخ للتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية التي شغلت عصرهم، مستلهمين من أحداثها المعاني التي تدفع إلى طريق المستقبل وتدل عليه.

وهنا، فيما يؤكد عبد المحسن بدر، انقسمت الرواية التاريخية إلى شعبتين: الأولى تستلهم التاريخ الفرعوني ويمثلها نجيب محفوظ وعادل كامل في بواكير إنتاجهما. أما الشعبة الثانية فتستلهم التاريخ العربي والإسلامي، وتكشف باتجاهها عن بداية خروج مجتمعنا من إطار فكرة القومية المصرية الضيقة لتلتقي بالآفاق العربية الأخرى على مستوى القومية العربية. ويمثل الشعبة الثانية كتَّاب من أمثال : فريد أبو حديد وعلي أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار، وإن كان كتَّاب الشعبة الثانية لا يجدون ما يمنعهم أحيانا من استلهام التاريخ الفرعوني، فكتب السحار «أحمس» سنة 1943 وكتب باكثير «إخناتون ونفرتيتي» وهي مسرحية أصدرها في السنة نفسها.

-2-

كتب نجيب محفوظ رواياته التاريخية الأولى في ظل التيار الفرعوني الذي انتشر في مصر بعد ثورة 1919 والذي ساعد على إذكائه كثرة الاكتشافات الأثرية اللاحقة التي وضعت مجد الفراعنة أمام الأنظار، الأمر الذي خلق في مشاعر المثقفين رغبة قوية في استطلاع حياة الأجداد وأمجادهم. ولم يكن من قبيل المصادفة أن أول كتاب نشره نجيب محفوظ (سنة 1932) هو كتاب مترجم بعنوان : «مصر القديمة» للكاتب جيمس بيكي الذي حاول صياغة التاريخ الفرعوني صياغة قصصية تأثر بها نجيب محفوظ. يضاف إلى ذلك، تأثره الواضح بالروايات التاريخية المترجمة التي كانت منتشرة في ذلك الوقت. وهي روايات وجدت صدى واسعا، وكانت سببا من الأسباب التي قرنت الدعوة إلى كتابة «أدب قومي» بالكتابة عن التاريخ القومي القديم، ومن ثمَّ دفعت جيل نجيب محفوظ إلى مواصلة المسعى الذي بدأه الجيل السابق،

والمضي قدما في كتابة روايات تبعث التاريخ الوطني وتدفع به إلى مناطق الحضور من الذاكرة الثقافية للأمة.

وكان ذلك يعني تحويل هذه الروايات إلى مرايا للحاضر الذي يستلهم ماضيه، وأقنعة للكتَّاب الذين يتوسلون بالماضي ليكشفوا عن مثالب الحاضر، كي يدفعوا بقوى التغيير الإيجابي فيه إلى الأمام. ولذلك أصبح الماضي الفرعوني عند نجيب محفوظ أحداثا يعاد إنتاجها إبداعيا لصياغة رسائل مرتبطة بالحاضر ومتولدة عنه. وفي الوقت نفسه، كان تعدد صور الحاضر في سلبه وإيجابه دافعا لتعدد صياغات الرواية التاريخية التي يحدثنا نجيب محفوظ نفسه عن مشروعها الذي وضعه صوب ناظريه ولم يحققه كاملا بقوله: «هيأت نفسي لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما فعل والتر سكوت في تاريخ بلاده، وأعددت بالفعل أربعين موضوعا لروايات تاريخية رجوت أن يمتد بي العمر حتى أتمها، وكتبت ثلاثة منها بالفعل هي : «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» (نقلا عن كتاب فؤاد دوارة «عشرة أدباء يتحدثون»).

ويعني ذلك أن رؤية نجيب محفوظ لمصر القديمة، خلال أعماله الروائية الأولى، كانت معبرة عن التيار الوطني الذي كان يهدف إلى بعث الماضي، والبحث فيه عن العلامات التي ترسم طريق المستقبل. وطبيعي أن تتضح رؤية الكاتب في اختياره لأحداث معينة دون غيرها، وترتيبها بطريقة دون غيرها، وتلوينها تلوينا خاصا يساعد على إيصال ما يريده الكاتب من رسائل مضمنة إلى القارئ وقت صدور الرواية. وإذا نظرنا إلى الأحداث التي اختارها نجيب محفوظ من تاريخ مصر الفرعونية، داخل إطار هذا المنظور،

لاحظنـا للوهـلة الأولى أنـه لا يختـار اللحظـات التاريخيــة العاديـة بل يختار اللحظات التاريخية المشعة التي تنبض بالبطولة والقوة، والتي تفجر لمجرد استرجاعها قيما تبث الحماسة في نفوس قارئيها. وكان نجيب محفوظ في اختياره لهذه اللحظات لا ينجذب إلا إلى ما يتجانس ورؤيته الليبرالية الإصلاحية للعالم، خصوصا من المنظور السياسي لحزب الوفد الذي انتسب إليه، وظل مخلصا لمبادئه الأساسية على امتداد مراحل ممارساته الإبداعية. والرؤية الليبرالية تدفع صاحبها الروائي إلى الإعلاء من شأن الفرد، ومن ثمَّ التركيز على الأبطال الذين يصنعون التاريخ بقدراتهم الاستثنائية، سلبا أو إيجابا، وذلك ما فعله نجيب محفوظ في رواياته التاريخية التي تدور حول أبطال إيجابيين يتحولون إلى مثل أعلى يتطلع إليه الكاتب، أو أبطال سلبيين يجعل منهم الكاتب مثالا دالا على نهاية أشباههم في الزمن الحاضر للكتابة.

ومن هذا المنظور، تكشف روايات نجيب محفوظ التاريخية عن تحيزاته السياسية بأكثر من معنى، كما تكشف عن القدوة التي يرى الكاتب ضرورة الاحتذاء بها في أمور السياسة على وجه التحديد. وفي المقابل، إبراز نهاية النموذج السلبي للحاكم الفاسد في الدائرة نفسها. وآية ذلك أن أحداث «عبث الأقدار» تقع في فترة من أنصع فترات التاريخ الفرعوني القديم، وهي فترة بناء الهرم الأكبر في عهد خوفو، هذا الهرم الذي ظل خالدا يذكر بعظمة الحضارة القديمة، ودالا على شخصية حاكم جليل عادل من ناحية أخرى. و«كفاح طيبة» تتحدث عن فترة لا تقل خطورة عن فترة بناء الهرم الأكبر بل تزيد عنها كثيرا، إذ تصور كفاح شعب مصر في سبيل استرداد حريته وطرد الغزاة المستعمرين من أرض النيل، ومن ثمَّ تبرز أبطال التحرر الوطني المأمولين بواسطة أقنعة التاريخ الفرعوني القديم. أما «رادوبيس» فإنها

تتحدث عن فترة قلقة من فترات تاريخ الفراعنة، مقدمة صورة الشعب عندما يستثار ويستباح حماه فيهب ثائرا لينتقم من ظالميه، وصورة الملك اللاهي التي كانت معادلا فرعونيا للصورة التي انتهى إليها الملك فاروق - ملك مصر والسودان- وقت صدور الرواية.

وتدور رواية «عبث الأقدار» (صدرت سنة 1939) حول نبوءة ساحر عجوز، تنبأ لخوفو بأنه لن يجلس على عرش مصر أحد من ذريته بها في ذلك ولي عهده، وأن من سيتولى عرش مصر من بعده طفل حديث عهد بالوجود هو ابن الكاهن الأكبر لمعبد أون. ويبدأ تصاعد الأحداث من تحدي خوفو لهذه النبوءة ومحاولته قتل ذلك الطفل، لكن الأقدار تنتصر عليه فلا يموت الطفل بل يحيا إلى أن يصل إلى أعلى المراتب، ويولّيه خوفو بنفسه عرش مصر بعد أن قتل ولي عهده وتزوج ابنته. هذا من حيث ظاهر الرواية .. أما باطنها فيقدم لنا صورة الحاكم الإيجابية التي ينبغي أن يكون عليها من يحكم مصر، إذ يجب عليه أن يكون محبا لشعبه بارّا به، قادرا على السمو على عواطفه الخاصة والتضحية برغباته الشخصية في سبيل مصلحة شعبه وأمنه. فخوفو منذ البداية يتألم عندما يرى آلافا من أبناء شعبه تتحمل العذاب في سبيل أن تبني له هرمه الخالد، ويحدث نفسه قائلا: «هل ينبغي أن تشقى ملايين النفوس الشريفة من أجل مجده؟ هل ينبغي أن يولي ذلك الشعب النبيل وجهه قبلة واحدة هي سعادته؟!». ويسأل حاشيته: «من الذي ينبغي أن يبذل لصاحبه: الشعب لفرعون أم فرعون للشعب؟». ولا يتحرج أن يقول للملأ من حاشيته: «ساءلت نفسي صباح يوم: ماذا صنعت من أجل مصر، وماذا صنعت مصر من أجلي؟ ولا أكتمكم الحق أيها الأصدقاء، فقد وجدت أن ما صنعه الشعب لي أضعاف ما صنعته له، فأحسست بشيء من الألم -

وكثيرا ما أتألم هذه الأيام – وذكرت المولى المعبود مينا الذي وهب الوطن وحدته المقدسة فلم يهبه الوطن بعض ما وهبني، فاستصغرت نفسي وأقسمت لأجزين شعبي إحسانا بإحسان وجميلا بجميل». وعلى الرغم من أن الأقدار التي تحداها خوفو تهزمه وتجعل من ولي عهده خائنا يسعى لاغتياله، كي يعتلي عرش مصر، إلا أنه يتسامى فوق أحزانه من حيث هو أب، ويوّلي الشاب الذي قتل ابنه عرش مصر قائلا: «إني في هذه الساعة الرهيبة أجد من نفسي قوة عظيمة على السمو على العواطف البشرية، وأحس بأبوتي للعباد تغلب فيّ أبوتي للأبناء». وتكون آخر كلماته قبل أن يموت: «إن فرعون تربة صالحة كأرض مملكته يزدهر فيها العلم النافع». وقارن بين هذه الصورة النبيلة لما ينبغي أن يكون عليه الحاكم بما كان موجودا في مصر سنة 1939 عندما نشرت الرواية، وستدرك كيف كان التاريخ القديم عند نجيب محفوظ يخدم هدفا وطنيا بعينه، هو بعث الجانب الموجب من حضارة مصر ليقارن القارئ بين جلاله والانحدار الذي دفعت إليه مصر من ضعف وظلم، ومن ثمّ المقارنة بين صورة خوفو النبيلة وصورة من كان يحكم مصر في ذلك الوقت.

وإذا كانت «عبث الأقدار» تقدم لنا الحاكم المثالي فإن رواية «رادوبيس» (صدرت سنة 1943) تقدم لنا نموذج الحاكم العابث الذي يلقى جزاء عبثه واستبداده بسهام شعبه. والجانب الرمزي في الصورة أوضح من أن يعلق عليه. إذ تبدأ الرواية بفرعون الشاب الجامح ذي الأهواء العنيفة، المتهتك الذي يهوى الإسراف والبذخ، وهو يكشف عن نفسه: «أريد أن أشيد قصورا ومقابر، وأن أتمتع بحياة سعيدة عالية، ولا يقف في سبيل رغباتي إلا أن نصف أراضي المملكة في أيدي الكهنة». ولذلك يعلن رغبته في الاستيلاء على أراضي

المعابد التي تعود خيراتها على الشعب والفقراء وتنفق في وجوه التعليم والتربية الخلقية، ولا يقبل - بما طبع عليه من استبداد وعنف - أن يعارض أحد رغبته حتى لو كانت أخته الملكة، فهو يملي أوامره على من حوله كما لو كان ربا من الأرباب لا ينتظر إلا التنفيذ والطاعة، فمصر في نظره تعبد فرعون ولا ترضى عنه بديلا. ويقول غاضبا عندما يعارضه الكهنة في رغبته: «كيف تنظر عيناي إلى أراضي مملكتي فيتصدى لي عبد ويقول لي لن يكون هذا لك؟!».

ومن الطبيعي أن يندفع هذا الحاكم الذي ملأ حريمه بعدد لا يحصى من الجواري والمحظيات في حب جامح عنيف عندما يلتقي برادوبيس غانية بيجة الشهيرة. ويهجر زوجه وحريمه بل شئون دولته ووزرائه، مندفعا في حب غانيته بجنون، فيسوق إلى قصرها خيرات مصر جميعا حتى يتهامس الناس «بأن قصر رادوبيس يتحول إلى مثوى من الذهب والفضة والمرجان، وأن أركانه تشهد هوى جامحا يتقاضى مصر أموالا لا تعد ولا تحصى». ويحاول رئيس الوزراء المخلص «خنوم حتب» أن ينقذ مصر من شرور فرعون، ولكن فرعون الذي لم يكن يحتمل بأي حال أن يرى إنسان غير ما يرى يطرده من منصبه، وتزداد الأوضاع سوءا فالحاكم يسلب أموال الشعب وخيراته ويبعثرها تحت أقدام راقصة، والكهنة غاضبون وهم يتسلطون على عقول الشعب وقلبه، وهم قد يئسوا من عطف فرعون، وقنطوا من إصلاح الأمور التي لم يروها قط تسير في طريقها الذي تسير فيه في أي عهد من العهود المجيدة التي طواها الماضي الخالد، والشعب يهمس فيما بينه بأن فرعون يأخذ أموال الآلهة وينفقها على راقصة. وتتسع الهوة بين الملك وشعبه، ويندلع لهيب الغضب في نفوس الشعب على الحاكم العابث الذي لا يأبه إلا بملذاته، ويتشاور حكام الأقاليم فيما بينهم، ويقر رأيهم على مقابلة فرعون ومصارحته

بما يرونه صالحا له وللشعب، فيقول له حاكم طيبة: «يا مولاي إن الكهنة غاضبون، وقد انتقلت عدوى غضبهم إلى نفوس الشعب المنصت إلى حديثهم في الصباح والمساء، وكان من جراء ذلك أن اتفقت كلمة الجميع على وجوب رد الأراضي إلى أصحابها». فبدا الغضب على وجه الملك وقال بحنق: «هل يصح أن يذعن فرعون لإرادة الناس؟» . فقال الرجل بصراحة وجسارة: «مولاي إن سعادة الشعب أمانة عهدت بها الآلهة إلى ذات فرعون، فلا إذعان، لكن تعطف من مولى قادر على عباده». فضرب الملك الأرض بصولجانه وقال: «لا أرى في التراجع سوى الخنوع».

ويغذي عناد الملك نار الثورة في كل مكان فتندلع وتقترب النهاية: شعب ثائر يريد أن ينال حقوقه وملك مستبد عزلته نزواته عن شعبه، فلا يملك سوى أن يقول لنفسه: «إني أعيش وسط شعبي كالأسير، ألا لعنة الآلهة جميعا على الدنيا وعلى الناس». وتنفجر ثورة الشعب عارمة يوم الاحتفال بعيد النيل، وتهتف الحناجر: «ملكنا يلهو، نريد ملكا جادا». ويقتحم الشعب قصر فرعون صائحا: «ليسقط الملك العابث». ويسقط الملك العابث بسهم غاضب من سهام الشعب. وينتهي حكم الاستبداد بثورة الشعب الذي لابد أن يثور على ظالميه.

أما «كفاح طيبة» (صدرت سنة 1944) الرواية الأخيرة في هذه المرحلة، فمن الصفحة الأولى فيها تقابلنا الروح المصرية القوية التي تمجد الشعب المصري واستبساله وعدم قبوله للذل والخنوع. وحتى لو بدا هذا الشعب خاملا مستسلما لمستعبديه فإنه يظل يحمل في أعماقه بذرة الثورة التي سرعان ما تنفجر عندما تجد زعيما أو قائدا يحركها. وأتصور أن هذا العنصر الدلالي في الرواية يصل بين «كفاح طيبة» ورواية توفيق الحكيم «عودة الروح» التي

صدرت سنة 1931، خصوصا في الدائرة الدلالية التي ترد وحدة الأمة إلى القائد الذي يجمع شملها، ويقودها إلى النصر على أعدائها. والصلة بين الروايتين نابعة من التأثر بثورة 1919 التي أشار إليها الحكيم مباشرة في روايته، والتي استلهمها نجيب محفوظ بأكثر من معنى في بحثه الروائي عن نماذج الانتصار القومي على الاستعمار في التاريخ المصري القديم. ولذلك فإن كل جزء من الأجزاء الثلاثة الصغيرة للرواية يصور مرحلة من مراحل كفاح طيبة طلبا للاستقلال: الجزء الأولى يصور هزيمة سيكننرع أمام الهكسوس لعدم تسلحه الكافي، والجزء الثاني يصور كفاح أسرته التي هربت إلى النوبة لتعد العدة للثأر وتحرير أرض مصر، أما الثالث فهو يصور النضال المسلح لشعب مصر ضد المستعمر، وينتهي بجلاء الهكسوس عن أرض النيل العزيزة، وهو القسم الذي يبرز شخصية «المخلّص» أحمس الذي تجسدت بحضوره وحدة الأمة، واستطاع بحفاظه على هذه الوحدة أن يحقق الحرية والاستقلال.

والجزء الثاني من الرواية بوجه خاص يلفت الانتباه بتورياته السياسية، حيث يقدم نجيب محفوظ صورة مصر الفرعونية من وجهة نظره الوطنية، حتى ليشعر القارئ أمام كل سطر من سطورها بأنها صورة مصر المعاصرة في هذه الفترة بما فيها من حكام أجانب يحتقرون أبناءها وينهبون خيراتها، فمصر الفرعونية كمصر الحديثة في فترة كتابة الرواية، بلد حكامها الأجانب يعاونون المستعمر الجاثم على أنفاس أبنائها. ومن الطبيعي في مثل هذه الحال أن تنقلب موازين القيم فتصبح السرقة حلالا للأغنياء وحدهم. خذ مثلا هذا الجزء من «كفاح طيبة» الذي يسأل أحمس فيه أحد اللصوص: «ألا تخشى الخفراء؟» فيجيبه اللص قائلا: «أخشاهم أكبر خشية يا سيدي، لأنه غير

مسموح بالسرقة في هذا البلد لغير الأغنياء والحكام». فأمّن طونا على قول اللص قائلا: «القاعدة في مصر أن يسرق الأغنياء الفقراء، ولكن لا يجوز أن يسرق الفقراء الأغنياء». وما دام الأمر على هذا الحال فلا غرابة أن نعرف أن القانون في هذا البلد يقف إلى جانب الأغنياء والحكام وحدهم، أما الفقراء فإلى الجحيم بفقرهم وذلهم. فالقاضي يحكم للضابط الأجنبي على حساب امرأة فقيرة شريفة، رفضت أن تسلم نفسها لهذا الضابط فتتهم بالسرقة والاعتداء عليه. ويشعر القارئ أن هذا الضابط الهكسوسي بل كل الهكسوس في «كفاح طيبة» يرمزون إلى الاحتلال الأجنبي في مصر ومن يعاونونه من ذوي الأصول التركية، وكانوا في حكم المستعمرين في الوعي الوطني الثائر للأمة، وذلك منذ أن استعان الخديوي توفيق بالاحتلال البريطاني على قومه. واقرأ هذه الفقرة التي تصف حال مصر الفرعونية في أيام الهكسوس وستجدها تنطبق على مصر الحديثة تحت حكم الأتراك والإنجليز: «المصريون عبيد يلقى إليهم بالفتات ويضربون بالسياط، أما الملك والقواد والقضاة والموظفون والملاك جميعا فمن الرعاة، السلطان اليوم للبيض ذوي اللحى القذرة، والمصريون عبيد في الأراضي التي كانوا بالأمس أصحابها». وعندما يبدأ كاموس وولي عهده أحمس في تحرير المصريين من الظلم، يقف هؤلاء ذاهلين ويسأل بعضهم بعضا: «هل انتهت عبوديتنا حقا؟ وهل نرد اليوم أحرارا؟.. هل مضى زمن السوط والعصي وتعييرنا بأننا فلاحون؟؟».

ونستطيع أن ندرك من هذه الفقرات - وغيرها كثير - أن الأحداث التاريخية في روايات نجيب محفوظ لا تقصد لذاتها، وإنما لما تثيره من حماسة وطنية، حماسة تدفع القارئ إلى محاولة الثورة على الأوضاع الفاسدة، ثم إن

هذه الأحداث أيضا كانت تقدم بصورة تنقل لنا الكثير من آراء الكاتب التي أراد أن يشجب بها الحياة الراكدة لمصر بمختلف جوانبها في هذه الفترة، ويحدد من خلال استبطانه التاريخ القديم الطريق السليم للمستقبل. فإذا كان الماضي مزدهرا مليئا بالعظمة والمجد فلماذا، إذن، لا نغير من صورة الحاضر الآسنة، ونعيد صورة الماضي العظيم؟!.. ولن يتحقق ذلك إلا بالعمل: «لا ينفع البكاء... فإن الماضي المجيد يوغل في القدم والفناء ما دمتم تقنعون بالتحسر عليه، وما يلبث مجده أن يصبح قريبا إذا توثبتم للعمل له». وإذا كان العمل هو الطريق الوحيد لاسترداد عظمة الماضي الزاهر فلابد أن يكون هذا العمل لأصحاب الأرض وحدهم. ولذلك نسمع في «كفاح طيبة» الشعار نفسه الذي رفعه أحمد لطفي السيد وأقرانه في هذه الفترة، خصوصا حين يقول أحمس لأحد قواده: «اعلم أني آليت على نفسي منذ اليوم الذي سعيت فيه إلى أرض مصر في ثياب التجار أن أجعل مصر للمصريين، فليكن هذا شعارك في حكم هذا البلد، وليكن رائدك أن تطهره من البيض فلن يحكم بعد اليوم إلا مصري ولن يملك إلا مصري».

رومانسية الرواية التاريخية

أهم ما يلفت النظر في تأمل البناء الفني لروايات هذه المرحلة التاريخية أن نجيب محفوظ ينظر إلى أبطاله نظرة رومانسية عاطفية. وأهم عيب في هذه النظرة أنها تُنسي الكاتب واجبه الموضوعي إزاء الشخصية الإنسانية في قصته، ويهمل في رسم جوانب كثيرة منها، ويقتصر على تقديم جانب واحد منها. ولذلك فكل الشخصيات في رواية المرحلة التاريخية، في أدب نجيب محفوظ، تأخذ صفة ثابتة لا تتغير بتغير أحداث الرواية، فهي إما شجاعة وخيرة بصورة مطلقة، وإما شريرة وحاقدة بصورة مطلقة أيضا. وهذا التركيز أو الاقتصار على جانب واحد من جوانب الشخصية يمنع القارئ من التفاعل والتجاوب معها، ويحرمه من رؤية أبعادها الأخرى الحقيقية التي أهملها الكاتب في غمرة عاطفيته وانفعاله. ولعلي في حاجة إلى القول أننا تعودنا، على الأقل بفضل الرواية الواقعية، أن الشخصية في القصة لا تختلف كثيرا عن الشخصية الإنسانية في الحياة، من حيث إنها ليست خيرا مطلقا أو شرا مطلقا بل يختلط فيها الخير والشر اللذان يظلان في حالة صراع دائم داخل الشخصية، وبدرجة تغلّب أحدهما على الآخر تتميز شخصية عن أخرى. ونحن القراء نهتز وننفعل بالشخصية في القصة بوجه عام إذا كانت

واقعية بمعنى من المعاني على الأقل، أي إذا كانت تتركب من جوانب مختلفة متصارعة كما في الحياة. وهذا ما لا يفعله نجيب محفوظ في روايات هذه المرحلة، فكل شخصياته جامدة أو ثابتة، لا تتطور أو تنمو من خلال أحداث الرواية، بل تأخذ من البداية إلى النهاية صفة واحدة ثابتة لا تتغير، كأنها أدوات جامدة في يد الكاتب يصيرها كما يشاء هو لا كما تشاء الشخصية نفسها.

خذ مثلا «دوف» في «عبث الأقدار» هذا الذي أهّلته العناية الإلهية للجلوس على عرش مصر بعد «خوفو» فإنه لأول وهلة يفتننا بشجاعته الخارقة التي يصوره بها نجيب محفوظ، ولكن هذه الشجاعة ليست سوى بريق زائف طمس الأبعاد الحقيقية لشخصية «دوف»، ومن ثمَّ فلن نتفاعل معها كثيرا أو نتأثر بها، مادمنا لا نشعر بها شخصية حية متكاملة تتأثر بالأحداث وتؤثر فيها، وما ظلت الشخصية تؤدي دورها بوصفها دمية جامدة تساق قسرا في طريق فرضه لها الكاتب منذ بداية الرواية، فهو ينقل بطله أو شخصيته من مأزق إلى مأزق دون أن تصاب الشخصية بأدنى أذى حتى يصل بها إلى بر الأمان في النهاية، ويجلس دوف على عرش مصر. ومن الطبيعي أن الأحداث في مثل هذا البناء لا تحدث عن طريق الشخصية وتطورها بل تحدث عن طريق قوة خارجية، هي المصادفة في الغالب. وما يقال عن «دوف» في «عبث الأقدار» يقال عن شخصيات «رادوبيس» بدورها، ففرعون وملكته وكاهو ورادوبيس كلها شخصيات مسطحة ثابتة لا تتطور، ومن السهل أن نلخص كل شخصية منها أو نعبر عنها بجملة واحدة لأنها في الغالب تدور حول فكرة أو صفة واحدة، وهي في الغالب، أيضا، أسيرة لهذه الصفة لا تتحرر منها أبدا.

ولا يصعب على القارئ أن يتنبأ بمصائر مثل هذه الشخصيات منذ البداية، ففرعون في «رادوبيس» تلوح لنا نهايته بعد أن نسمع هذا الوصف له من أحد رعاياه في بداية القصة: «شبابه من نوع جامح، وإن جلالته ذو أهواء عنيفة يغرم بالحب ويهوى الإسراف والبذخ، ويندفع في سبيله كالريح العاصفة». والملكة «نيتو كريس» – في القصة نفسها – لا تتصرف كما تتصرف الشخصيات في الحياة وإنما تبقى سجينة صفة واحدة ثابتة هي الإخلاص المطلق الذي لا يهتز أبدا مهما حدث، فزوجها فرعون يهملها منذ بداية زواجه منها ويملأ قصرها بعدد لا يحصى من الجواري المحظيات من مصر والنوبة وبلاد الشمال، ولا يكتفي بهذا بل يندفع بجنون في حب راقصته التي يسكب خيرات مصر تحت أقدامها. وعندما تحاول زوجه إنقاذه يواجهها دائما بأقسى الكلمات وأعنفها، ومع هذا يقول عنها الراوي : «كانت الملكة امرأة حزينة ولكنها كانت كذلك ملكة عظيمة بعيدة الآفاق وكانت تتناسى أنها امرأة».

وعلى الرغم من أنها تهان – بسبب رغبتها في إنقاذ زوجها – من راقصة تعد من جواريها فإن إخلاصها لا يتزعزع أو يقل عما هو عليه، بل تخر ساجدة على ركبتيها وتحني رأسها أمام هذا الزوج العابث بالرغم من أن الشعب يهتف ضده ويطالب بتوليتها هي على العرش، وتقول له: «ما أتمنى عليك من شيء إلا أن أظهر إلى جانبك أمام الشعب الذي هتف لي ليعلم أني أواليك وأني أعادي من يعاديك». وأحسب أن هذا التصوير يبدو مضحكا إلى حد كبير، وذلك إلى الدرجة التي تدفعنا إلى استرجاع مبالغات الشعر العربي القديم، أو على الأقل مبالغات الميلودراما التي لم يكن يراد من أنهار دموعها وتراكم كوارثها سوى مغزى تعليمي لا يفارق المغزى الأخلاقي.

وليكن المراد في مثل هذا التصوير نوعا من التمثيل الكنائي (أو الأليجوريا) الذي يراد به تقديم العظة بواسطة تقديم نماذج ذات طابع رمزي أقرب إلى ضرب المثل منها إلى الشخصيات الحية، ولكن هذا التمثيل الكنائي يعجز عن إقناع القارئ ما ظلت مقدرة الكاتب الفنية غير كاملة النضج، ومن ثمَّ عاجزة عن أن تبث الحياة في التمثيل الكنائي للشخصية، ومتأثرة إلى حد كبير بالنزوع الرومانسي لعصرها من ناحية، وواقعة تحت وطأة التصوير الميلودرامي للشخصيات من ناحية ثانية.

والنتيجة هي أننا نشعر بعدم صدق شخصية مثل شخصية الملكة بسبب الدرجة المثالية التي يبدو عليها إخلاصها، وهو إخلاص غير حقيقي ومفتعل، بدوره، إذ لا يعقل أن تذل المرأة وتهان وتهجر ورغم ذلك تظل كما هي خيّرة بهذه الصورة المطلقة دون أن تتمرد أو تثور أو على الأقل يتزعزع إخلاصها. ومنطق الشخصية الإنسانية يقول لنا إنه لا يمكن وجود شخصية مثل هذه الملكة. ولكن علينا أن لا نسرف في النقد، فشخصية الملكة، في هذا السياق، ليست شخصية حقيقية حية، وإنما دمية تتحرك بوصفها صفة أو فكرة. وقل الأمر نفسه عن بقية شخصيات «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة».

وعلى الرغم من أن الأخيرة أنضج من سابقتيها، إذا نظرنا إلى الأمر من منظور اكتمال الأدوات التقنية بين يدي الروائي، فإنها لم تتخلص من كثير من عيوب هذه المرحلة التي كان المسئول عنها أكثر من عامل، منها مزاج العصر، ومنها عدم نضوج قدرات الكاتب الفنية نضجا تاما بعد. والشخصية الرئيسية في «كفاح طيبة» هي شخصية «أحمس». ولا حاجة بنا إلى محاسبة

نجيب محفوظ على أنه غيَّر الحقيقة التاريخية، وجعل أحمس ابنا لكاموس بالرغم من أنه أخوه ، فمن حق الفنان أن يغيِّر في أحداث التاريخ كما يريد في سبيل تحقيق غايته الفنية، ولكننا نشعر إزاء شخصية أحمس، رغم نضج تكوينه بالقياس إلى غيره من الشخصيات، بنفس التسطيح والثبات الموجودين في شخصية «دوف» في «عبث الأقدار»، فالشخصيتان تتشابهان في شجاعتهما الخارقة واختراقهما المآزق والصعاب الأسطورية المهولة دون أن يصيبهما ضرر. وهما شخصيتان يسوقهما الكاتب أيضا إلى نهاية محددة من قبل ولم تحددها الشخصيتان.

وهناك شيء آخر يلفت النظر في «كفاح طيبة» هو نهايتها، إذ عندما يقول أحمس: «اليوم تنتهي الحرب فيجب أن نغمد سيوفنا، ولكن الكفاح لم ينته أبدا، وصدقوني أن السلام أكبر من الحرب حاجة إلى يقظة النفوس وتوثب العزائم، فأعيروني قلوبكم لنبعث مصر بعثا جديدا» -أقول عندما يفرغ أحمس من هذه الكلمات تنتهي القصة بالفعل، وتتحدد النهاية الحتمية لكل أحداث الرواية، ولكن نجيب محفوظ يأتي بعد هذه الكلمات بقرابة عشر صفحات في تفصيلات لا تفيد الرواية فنيا لأنها استطراد لا لزوم له يضر بوحدة العمل الفني العضوية. ولعلي في حاجة إلى التذكير بأن نهاية الرواية هي، دائما، النقطة التي تلتقي عندها جميع خيوط الرواية بعد تشابكها وتعقدها. بعبارة أخرى، نهاية الرواية تتويج لجميع أحداثها، وهذا حدث في الفقرة المقتبسة، أما نوافل الصفحات العشر الزائدة فلا لزوم له.

وإذا كانت الشخصيات لا تتفاعل مع الأحداث فيما يسهل ملاحظته من تأمل تجليات العلاقة السببية بين الشخصية والحدث، أو علاقة الحدث في

تشكله بما يجاوز الشخصية ويرجع إلى ما هو فوق عالمها، فمن السهل ملاحظة أن الأحداث نفسها لا تنبع من التطور الداخلي للشخصية أو التغيير النفسي لها، بل تحدث، غالبا، عن طريق القدر أو المصادفة. وما أكثر المصادفات في روايات هذه المرحلة، فهي العامل الذي يتكئ عليه نجيب محفوظ كثيرا في رواياته التاريخية ليحرك أحداث القصة ويدفعها إلى الأمام. وفارق كبير بين أن تنبع الأحداث وتتطور نتيجة تفاعل الشخصيات وتأثيرها وأن تتطور نتيجة عامل المصادفة الذي يفرض من الخارج فرضا ولا تصنعه الشخصيات نفسها. والمفارقة البنائية التي تتأكد مع هذا النوع من العلاقة بين الحدث والشخصية أن الهدف التعليمي للرواية (وهو الهدف الذي يؤكد إرادة الشعب وقدرته الهائلة في التمرد على ظالميه) يتناقض مع بنائها الفني، وذلك من حيث اعتماد مغزى الهدف على إرادة الفرد والجماعة في الثورة على الظلم. واعتماد البناء الفني على المصادفة والقدر والفعل الخارق الذي يجاوز الإرادة البشرية التي تصنع التاريخ على أعينها. وأتصور أن هذه المفارقة مفارقة عامة لا تقتصر على كتابات نجيب محفوظ الأولى، وإنما تفارقها إلى الكتابات المعاصرة التي صدرت عن النزوع الرومانسي الغالب في ذلك الوقت.

وهناك أمر مهم يزيد في إضاءة رومانسية الكاتب في هذه المرحلة وأثرها في البناء الفني لرواياته، أعني تصويره لعلاقات الحب التي تنشأ بين الأبطال والبطلات من حيث الكيفية التي يحدث بها هذا الحب، وأثره الصاعق على المحبين، فضلا عن تصور العاشق المثالي لحبيبته، فكل هذه الأشياء تزيدنا

غوصا في الدافع الرومانسي، وتضعنا على أسرار التقنية الروائية في صياغة لقاء المحبين. فالشخصيات تقع في الحب فجأة، وعن طريق القدر أو المصادفة، ولقاء الحبيبة للمرة الأولى لابد أن يقع وسط الطبيعة الجميلة، وآلام الحب لابد أن يبثها العاشق إلى الطبيعة بوصفها الأم الرءوم للبطل الرومانسي الذي يمتزج بالطبيعة ويخلع عليها أحواله النفسية فتتلون هذه الطبيعة بلون حالته النفسية الحزينة أو الفرحة. وأبطال الروايات بشجاعتهم وقوتهم الخارقة تهبط عليهم الحبيبة، فجأة، وسط الطبيعة كأنها إلهة أو ملاك هبط فجأة من السماء، فإذا بهؤلاء الأبطال يخرون صرعى الحب فورا دون مقاومة. تأمل كيف التقى «دوف» مع الأميرة «مري سي عنخ» في «عبث الأقدار»، أو كيف التقى «فرعون» مع «رادوبيس» أو «أحمس» مع الأميرة «أفريدس» في «كفاح طيبة»، كل هذه اللقاءات تمت وسط الطبيعة وعن طريق المصادفة. إن «دوف» أحب أميرته بمجرد رؤية صورة لها على النيل رسمها أخوه الفنان، فهرع في الحال للقائها على شاطئ النيل، وفرعون تعرف على رادوبيس مصادفة - بحيلة لا تخلو من السذاجة - عندما جعل الكاتب نسرا هائلا يختطف صندل رادوبيس ليلقيه في مجلسه بحديقة قصره. وأحمس يلتقي بأميرته مصادفة هو الآخر على صفحة النيل الخالد. وبعيدا عن الصدفة والطبيعة، تأمل صور اللقاء كما يرسمها نجيب محفوظ، خصوصا صورة الحبيبة، فهي شيء هام يكشف عن عمق النظرة الرومانسية للأبطال، فالحبيبة تبدو دائما عليها سيماء الملائكة، مثل «مري سي عنخ» التي تتجلى «كهالة من بهاء ونور يشرق سناه على القلوب فيغمرها بحياة الأفراح». وهي

صورة متكررة للحبيبة التي تستمد بهاءها من الطبيعة، والتي تهبط على الحبيب كما يهبط الشاعر إلى الأرض كالشعاع السنيّ - في شعر علي محمود طه- بعصا ساحر وقلب نبي. ويمكن لأحد الدارسين في المستقبل أن يقارن بين صور الحبيبة ودموع عاشقيها، في روايات نجيب محفوظ لهذه المرحلة، وروايات المنفلوطي المقتبسة أو قصصه المؤلفة، خصوصا من حيث الأسلوب الذي ينطوي على قدر دال من الرقة اللافتة والهشاشة العاطفية التي ورثها محفوظ عن المنفلوطي قبل أن يتأثر بكتابة طه حسين والعقاد.

وما يصل روايات نجيب محفوظ الأولى بالمنفلوطي في هذا الإطار - رغم الفارق بين الاثنين - هو النزوع الرومانسي العام، النزوع الذي يتجلى في روايات نجيب محفوظ هياما بالطبيعة، وغراما موازيا بمشاهد ما يطلق عليه الرسامون «الطبيعة الصامتة». وهي مشاهد لا يرى فيها الروائي مظاهر للجمال فحسب، بل الصدر الحاني الذي يذهب إليه كل الباحثين عن الحنان والرقة والجمال. والطبيعة من هذا المنظور مصدر ومعرض الجمال والحق والخير على السواء. وتؤدي دور الأم التي يهرع إليها الأبطال ليبثوها آلامهم وأحزانهم، وتظهر كما لو كانت تحس بهم فتتألم كما يتألمون. والنتيجة هي الاتحاد الوجداني الذي يرد الأبطال على الطبيعة ويرد الطبيعة على الأبطال، فإذا هم إياها وإذا هي هم في مدى الاتحاد الوجداني الذي صاغه الشاعر الإنجليزي كولردج صياغة دالة، عندما قال في قصيدته الشهيرة عن «الكآبة»: «آه يا وليم نحن لا نأخذ إلا ما نعطيه، وفي حياتنا وحدها تحيا الطبيعة، فثياب عرسها ثياب عرسنا». انظر مثلا إلى «دوف» في «عبث الأقدار» تجده - عندما يعذبه اليأس من لقاء حبيبته - يدور وسط الحقول

«نافد الصبر، يتقاذفه القنوط والأمل... لاحت منه التفاتة إلى السماء، ورأى الشمس تميل إلى الأفق، ورأى توهجها يخفت فتقدر العين على النظر إليها كأنها جبار مارد أذلته الشيخوخة وأطمعت فيه الضعفاء فذوى أمله وغرق في لجة اليأس واعتراه هم شديد». وبالطبع، يسهل ملاحظة أن الطبيعة التي تتحول إلى جبار مارد ذوى أمله ليست سوى العاشق الذي خاب أمله، والذي أسقط مشاعره عليها، واتخذ منها مرآته التي تعكس ما يعاني.

ويتأكد هذا الاتحاد الوجداني عندما نمضي مع الرواية نفسها، ونتابع دوف، ونتوقف مع الراوي الذي يصفه بضمير الغائب على النحو التالي: «ألقى بنظرة إلى الأشجار المتفرعة وشاهد الأطيار تتجاذبها أغصانها، وهي لا تكف عن التغريد وينبيء مظهرها الفرح عن الهيام والوداد، فأحس نحوها بعاطفة لم تزر قلبه من قبل». وما أسهل ملاحظة أن اختلاف الطبيعة إنما يرجع إلى اختلاف المشاعر، ومن انبثاق سعادة البطل الذي رأى في الطبيعة صورة فرحة. وقل الأمر نفسه عن رادوبيس بعد أن التقت بفرعون تجد أنها «أغلقت الباب ودلفت إلى النافذة المطلة، وكان الليل جثم في مجثمه وأرخى على الكون جناحيه، وبدت طلائع النجوم في كبد السماء، وأنوار المصابيح المعلقة بأغصان الأشجار في الحديقة. وتبدى الليل فاتنا فتذوقت جماله وأحست لأول مرة أن انفرادها فيه عذب». ولا غرابة في أن تخلع رادوبيس على الطبيعة عواطفها فتبدو الطبيعة لها سعيدة مثلها لأنها كائن يحس ويشارك هؤلاء العشاق. والنتيجة هي ما نقرأه من كلام الراوي الذي يقول في موضع لاحق: «ضحكت رادوبيس ضحكة رقيقة كرنين الوتر، ثم قامت واقفة، وذهبت إلى شرفة تطل على الحديقة وأمرت شيت أن تأتي لها بقيثارة، أحست

برغبة إلى اللعب بالأوتار والغناء، كيف لا والدنيا جميعا تنشد لحنا بهيجا؟!».
وطبيعي أن ينقلب هذا اللون الفرح للطبيعة إلى نقيضه، فترتدي الطبيعة ثياب الحزن والحداد إذا ألمت بأبنائها العشاق كارثة أو فاجعة، وذلك على نحو ما حدث مع النهاية الرومانسية الفاجعة لرادوبيس، عندما يقتل فرعون ويطلب وهو في النزع الأخير رؤية حبيبته التي تنتحر بالسم حزنا عليه بمجرد موته. وعندئذٍ، يرسم الراوي لوحة الطبيعة الحزينة حول الحبيبين، مازجا بين رادوبيس وشعاع الشمس الغارب بقوله: «انقصف آخر شعاع للشمس، وانغمس وجهها الفاني في عين حمئة، فزحفت الظلمة تغشى الكون في ثوب حداد».

وكدت أنسى شخصية رومانسية أخرى في «رادوبيس» مع أن هذه الشخصية أسطع نموذج للبطل الرومانسي عند نجيب محفوظ، وهي شخصية الفنان الشاب «بنامون بن بسار» الذي يزين قصر رادوبيس بصورة لها، والذي يحبها حبا عذريا مثاليا فهو «شاب رقيق كالعذراء الساذجة»، و«هو الصفاء، وهو السذاجة والطهارة، وقلبه معبد تقدم لها فيه طقوس العبادة صباح مساء»، وهو «يرضى بالأحلام والأوهام، فياله من شاب حالم بعيد عن الدنيا، ولو أنه طمع في قبلة مثلا لما عرفت كيف تتحاشاه دون أن تمد له فمها، ولكنه لا يطمع في شيء، وكأنه يخشى لو لمسها أن يحترق بلهيب غامض، أو لعله لا يصدق أنها شيء يلمس ويقبل. إنه لا يرمقها بعين إنسان فلا يستطيع أن يراها من بني الإنسان، ويقنع بأن يحيا على بهائها كما يحيا أبناء الأرض بالشمس السابحة في السموات».

ترى من قرأ هذه الصورة من أبناء جيلي ولم يتأثر بها في سنوات المراهقة؟! لقد تربينا عاطفيا على روايات المنفلوطي التي ظلت مؤثرة حتى في جيلنا، وعشقنا مع كلمات علي محمود طه التي تقول: «أنا من ضيَّع في الأوهام عمره»، وغرقنا مع أحلام المحبين المثاليين الهائمين الذين يأبون أن يدنسوا مشاعرهم السامية برغبات الجسد، ولذلك كانت مثل هذه الصورة للفنان الشاب تفتننا ونرى فيها وجهنا الآخر في مرآة الإبداع. ولكن ما أظن أننا نستطيع ذلك الآن، ولا أظن شابا معاصرا من هذا الزمان يمكن أن يرى في هذه الصورة سوى وهم جميل من أوهام ماضٍ بعيد لا وجود له.

أما عن «كفاح طيبة» فلا داعي لأن نكرر تفصيلات الظواهر نفسها، فالقاعدة واحدة في روايات نجيب محفوظ التاريخية. وبوجه عام، لا تختلف «كفاح طيبة» عن سابقتيها، فأحمس يرى أميرته عندما تبرز من مقصورتها، تتبعها جواريها، وهي تتقدمهن في أناة «كأنها شعاع من النور الساطع يغشى العيون». وتفاصيل بقية الصورة هي هي تقريبا، تدعو إلى عدم تكرار ما سبق أن قلناه. ولكن هل نريح أنفسنا ونقول في نبرة حكيمة إن تصوير علاقة الحب بهذه الصورة الرومانسية المسرفة في المثالية تصوير غير صادق لأنه غير واقعي لا يقدم لنا علاقة الحب كما تحدث في الحياة، أو كما يحتمل أن تحدث، بل يقدمها في صورة شفافة حالمة؟ . إن ذكريات هذه العلاقة تدفعني إلى الانقلاب الجزئي على حكمة الناقد، والنظرة الأرسطية المغلفة بأثر النزعة الواقعية، ومن ثمَّ القول إن رغبة تأكيد سحر التاريخ كانت بمثابة تبرير لوجود هذه العلاقة الحالمة، حتى لو آمنا في أعماقنا العصرية أن الحبيبة ليست ملاكا، والحب لا يقع بهذه الصورة إلا في عالم وهمي حالم لا أثر له في حياتنا التي نحياها ونعيشها.

حكاية الحكايات

«هذه حكاية حارتنا، أو حكايات حارتنا وهو الأصدق» . تلك هي الجملة الأولى التي يستهل بها نجيب محفوظ «افتتاحية» روايته الإشكالية «أولاد حارتنا»، فيلفتنا، منذ السطر الأول، إلى حضور الراوي الذي يروي هذه الحكاية أو الحكايات، والذي يبسط حضوره على «افتتاحية» الرواية التي تشبه نواة الحكاية الإطارية التي تبدأ منها الحكايات الفرعية لتعود إليها، كما يعود الخط إلى مبتدأ حركته الأولى في الدائرة ، أو تعود الأمثال إلى حمى ممثولها الأصلي. هذا الحضور اللافت للراوي يضعه في صدارة السرد، طوال سطور الافتتاحية التي تَقُصُّ عنه وتشير إليه، ولا تشير إلى غيره إلا لتدل عليه، في حال من التلفظ الدائم الذي يجسده ضمير المتكلم الخاص بهذا الراوي.

ويعلن هذا الراوي حياده، منذ البداية، ويقرر أنه لم يشهد من واقع الحكايات التي يرويها إلا طوره الأخير الذي عاصره، ولكنه سجلها جميعا كما يرويها الرواة، وما أكثرهم، فجميع أبناء حارته يروون هذه الحكايات، كما نقلتها إليهم الأجيال السابقة. ولا سند لهذا الراوي، فيها كتب، إلا هذا المصدر الذي يبدو شفاهيا، مأثورا، ينطوي على المعتقدات البشرية الكبرى

ويشير إليها، في تتابعه المتوارث بين المجموعة البشرية التي تتكون منها «أولاد حارتنا». ويزيد الراوي الأمر إبانة عندما يضيف أن أحد أصحاب عرفة، ابن حارته البار فيما يصف، طلب منه تسجيل حكايات الحارة، لأنه من القلة التي تعرف الكتابة، والحكايات تُروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم، ومن المفيد أن تسجل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها. وينشط الراوي إلى تنفيذ الفكرة، اقتناعا بوجاهتها من ناحية، وحبا فيمن اقترحها من ناحية أخرى .

وتلك إبانة تؤكد الدور الفاعل للراوي، على مستوى الاختيار والصياغة، أو مستوى الأداء في الحكي. وهو دور يلفتنا إلى حضوره الخاص بوصفه راويا، وإلى تركيز السرد على ما يدفع بالراوي إلى الصدارة، في المرحلة الاستهلالية من الرواية على الأقل، ويبرز ما يقوم به في موروث الحكايات، والطبيعة التي ينطوي عليها هذا الموروث، من حيث الأهواء والتحزبات السابقة التي تلوّن الحكايات التي رواها رواة سابقون، والجهد الذي يبذله الراوي الأخير لتخليص الحكايات الموروثة من هذه الأهواء والتحزبات. وذلك جهد يشير إلى الصنعة التي تقتضيها الحرفة، والكتابة التي تحددها الغاية، من منظور الكيفية التي يتحقق بها تسجيل المرويات المتوارثة في وحدة متكاملة، تحقق المتعة والفائدة.

هذا الدور الفاعل للراوي ليس سوى وسيلة فنية، من وسائل حرفة الكتابة أو صنعتها، في مستوى من مستوياتها، لإبراز حقيقة أن ما يرويه الراوي ليس حكاية عن حارته فحسب، وإنما حكاية عن كيفية حكيه لحكايات حارته في الوقت نفسه. حكاية تنعكس على نفسها منذ البداية. وفي

الوقت نفسه، تبدأ بيا يشبه الحكاية الإطار التي تنطوي على سؤال جذري، أو عدة أسئلة، تتعاقب الإجابة عنها في سلاسل الحكايات المتتابعة المتفرعة من نواة البداية. ونواة البداية ترتبط بالراوي الذي نبدأ منه لنعود إليه، في نهاية كل دورة من دورات الحكايات، وذلك في حركة متكررة، تلفتنا إلى أن الحكي يزدوج على نفسه، ويشير إلى مبناه الذاتي وإلى واقع الحكايات الذي يوجد خارجها .

هذا الازدواج ينطوي على مفارقة التمثيل الرمزي الذي يلفتنا إلى مجازيته، بواسطة القرينة التي تقوم بدور الإعلان الذي هو نوع من الإخفاء، ابتداء من الإشارة المباشرة إلى حارتنا العجيبة ذات الأحداث العجيبة، مرورا بمدلولات الأسماء وتوازيات الوقائع والأحداث، وانتهاء بأمثولات الأشخاص وعلامات التناص التي تومئ إلى ألوان بعينها من الخطاب السياسي الاجتماعي السائد. وذلك في ضفيرة سردية تبتني بالحكي الذي ينعكس على ذاته، ويتحدث عن نفسه من حيث هو حكي، إلى جانب حديثه عن غيره، من حيث هو تمثيل رمزي له. لكن على نحو تتعدد معه مستويات التمثيل، فتنأى عن البعد الواحد الذي يحصر الرمز في الأليجوريا الإشارية، ويدخل في أفق مفتوح من الدلالات التي تومئ إليها الأسئلة الثلاثة التي يختتم بها الراوي افتتاحية الرواية، وهي أسئلة تنصب على الحارة: كيف وجدت؟ وماذا كان من أمرها؟ ومن هم أولاد حارتنا؟

ولأن الراوي ينطلق من السؤال الأخير ويعود إليه، في كل حركة من حركات الحكي الكبرى، فإن التركيز على البشر هو البعد الأساسي في الرواية. والقرائن الاجتماعية هي القرائن التي تغلب كل ما عداها في حضورها الكمي

والكيفي لنشاط الدوال ومجالاتها في السرد. ولذلك تبدأ الحكايات من الحكاية التعليلية للحكي نفسه، وهي الحكاية التي تصل فعل الكتابة بفعل الانتهاء إلى أبناء «الحارة».

وتبرز الافتتاحية دور الراوي، مرة أخرى، من حيث هو تمثيل رمزي في ذاته، من الزاوية التي يغدو بها التمثيل الرمزي قناعا في بلاغة المقموعين التي لها حضورها الدال في تراثنا العربي، وتراثنا الإنساني على السواء، فالراوي واحد من هؤلاء الذين ينحازون إلى أهل الحارة الذين باتوا من الفقر كالمتسولين، يعيشون في القاذورات بين الذباب والقمل، ويأخذ جانب المقموعين الذين تلاحقهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة في القول أو الفعل.

هذه الصفة الأخيرة في الراوي تؤكد مجازيته، ولكنها لا تحيله إلى قناع للمؤلف المضُمَّـن مَنْ بالضرورة، وإنما تحيله إلى قناع لكل مؤلف ممكن، مضمر أو معلن، يعاني وطأة ظروف مشابهة وسياق مماثل. وينطوي قناع الراوي على خصائص التجريد الذي يبرز النموذج الذي يغدو مثالا لجنسه، والعمومية التي تصوغ بواسطته النمط الذي يومئ إلى الأنماط المشابهة ويحتويها. وما بين التجريد والعمومية، يتباعد الراوي عن التعين الذي يبرز ملامحه الخاصة، أو صفاته المائزة، من حيث هو إنسان بعينه. ويقترب من التمثيل الرمزي الذي يلتقط الدلالة الكلية للحضور، في تجريـده وعموميتـــه، وفي سـياق مقصود يبرز معنى القمع الذي هو لازمة للصـراع البشـــري في حكايـات «أولاد حارتنا».

وفي هذه المنطقة من التجريد والتعميم، يستلهم قناع الراوي تقاليد تراثية، تصله بما سبقه من أقنعة بلاغة المقموعين، فالراوي هو المؤلف الممكن (الكاتب المحتمل) الذي ينتمي إلى أسلافه الذين صاغهم أمثال : عبد الله بن المقفع في «كليلة ودمنة»، وإخوان الصفا في «رسالة الحيوان»، وأبو العلاء المعري في «رسالة الغفران» و«الصاهل والشاحج»، وابن شهيد في «التوابــع والزوابــع»، وابن طفيـل فـي «حـي بن يقظان»، والسهروردي في «الغربة الغربية»، والغزالي في «رسالة الطير». هذا الوصل يؤكده تجاوب علاقات الحضور والغياب، وعلامات التناص، وإشارات التقنية المتكررة بين الراوي في «أولاد حارتنا» والرواة المناظرين في الأعمال السابقة. وهو تجاوب يبرز وجهين من القمع في تراث الحكايات الذي يصل بين الرواة جميعا، ويتحول إلى مادة لصنع أقنعة متقاربة الملامح التجريدية.

وأول هذين الوجهين القمع الاجتماعي السياسي الفكري الذي يتعارض به حضور «بيدبا» الحكيم مع السلطان «دبشليم»، أو حضور «شهرزاد» الضحية مع «شهريار» الجلاد. وهو الوجه الذي يذكرنا بما يقوله الراوي، في «أولاد حارتنا»، عن أبناء الحارة الذين تلاحقهم العقوبات لأدنى هفوة في القول أو الفعل، والذين ترهبهم سطوة «الفتوات» و«نظار الوقف» . والوجه الثاني من القمع ملازم للوجه الأول، وهو علته المباشرة التي تنصرف إلى اغتصاب أرزاق المقموعين أو المتاجرة بها. وعندما يتجاوب الوجهان تتجلى حقيقة الصراع الدائم في «أولاد حارتنا»، من حيث هو صراع بشري، موضوعه الثروة وتوزيعها بما يحقق العدل للجميع، أو الثراء لفئة على حساب غيرها من الفئات. وشأن كل صراع، هناك نقيضان دائمان: سبيل العدل والقوة الروحية والتسامح، وهو سبيل الرسالات السماوية الكبرى التي تحقق

الخير والسعادة لأبناء الإنسانية في «الحارة». وسبيل البطش والاحتكار والقمع الذي تمارسه الأقلية القامعة على الأكثرية المقموعة، تحت مسميات ومبررات متعددة، ينطقها دائما مرتكبو الجرائم من «نظار الوقف» وأشباههم أو أعوانهم من «الفتوات» في «أولاد حارتنا». ويتكرر الصراع، دائما، لأن آفة البشر النسيان. وكل مرحلة كبرى من مراحله ليست سوى استعادة للمرحلة السابقة، ومضى بها إلى الأمام. والبداية مرتبطة، دائما، بأشكال القمع.

هذا البعد القمعي بوجهيه المتجاوبين هو الذي يفرض اللغة الإيسوبية في «أولاد حارتنا»، فهي حكايات تواجه، في مستوى من مستوياتها الرمزية، «دبشليم» المعاصر الذي كان على رأس الدولة التسلطية القمعية التي يراوغها هذا الراوي، ويومئ إليها دون أن يصرح بها. وهي حكايات تواجه الحلفاء الطبيعيين لأمثال «دبشليم» من المتعصبين الذين أغلقوا عقولهم وقلوبهم على حلم «عرفة» الذي ظل «الجبلاوي» راضيا عنه. وتتحقق مقاومة هؤلاء، أول ما تتحقق، بواسطة الحكايات. وذلك هو البعد المسكوت عنه في حديث الراوي عن احترافه الكتابة، لكنه البعد المشار إليه على سبيل التضمن واللزوم. ولذلك يلفتنا الراوي إلى ما ناله من سخرية وتحقير، بسبب إقدامه على احتراف الكتابة، ومضيه في حكي الحكايات. ويلفتنا كذلك إلى أنه كان أول من اتخذ الكتابة حرفة، وأنه بدأ الحرفة بكتابة العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات، وانتقل منها إلى تسجيل الحكايات وروايتها، كما لو كان ينتقل من العلة إلى المعلول، أو من السبب إلى النتيجة. ويلفتنا الراوي، أخيرا، إلى أنه على رغم كثرة المتظلمين (ولاحظ دلالة الكثرة) الذين يقصدونه فإن عمله لم يرفعه عن المستوى العام للمتسولين في الحارة، فظل واحدا منهم بالوعي والوضع . ومن ثمَّ نقيضا لأضدادهم بحرفة الكتابة. وتلك دلالة

تلفتنا إلى طبيعة حرفة الراوي ودوافعها، من حيث القمع الذي كان عليها أن تراوغه، والظلم البشري الذي كان عليها أن تلفت الانتباه إليه. وتلفتنا هذه الدلالة، بدورها، إلى بعد آخر، هو البعد الخاص بتعليل أسباب الحكي، وما جرته حرفة الكتابة على الراوي «من تحقير وسخرية». وذلك هو البعد الذي تؤديه علاقات الغياب في النص، وتبين عنه دوال الحضور، على نحو يبرز وطأة حرفة الكتابة، وتحدياتها، ومخاطرها، والثمن الذي يدفعه الكاتب في سبيلها، خصوصا حين يريد بهذه الكتابة أن تكون كشفا، فعلا من أفعال المواجهة، إنطاقا للمسكوت عنه من الخطاب المقموع، إيقاظا للذاكرة الفردية أو الجمعية من سباتها ووضعها على عتبات الوعي.

والواقع أن آفة النسيان كانت الآفة الملحة التي تؤرق الراوي في «أولاد حارتنا»، وتدفعه إلى السؤال المتكرر عن علة النسيان. وفي الوقت نفسه، مواجهة هذه العلة بنقيضها الذي هو الوعي اليقظ، أو صحوة الذاكرة التي تؤدي من الأدوار الحيوية، بواسطة إنتاج الحكايات أو ترتيبها على هذا النحو أو ذاك، ما يسهم في تحرير الإنسان من الظلم والقمع. وفي ذلك ما يبرز دوافع الحكي عند الراوي، وأهمية ما يمكن أن يؤديه من منظوره الخاص، في عالم الواقع.

لقد صاغ الراوي الحكايات لأنه كان يريد، أولا، أن يكشف عن الشر الذي هو من صنع البشر، وعن تفشي الظلم بينهم، فقد لاحظ أن نظير كل ساع إلى الخير عشرة يثيرون الشر ويدعون إليه، حتى اعتاد الناس أن يشتروا السلامة بالإتاوة، والأمن بالخضوع والمهانة، وانسرب القمع في الهواء الذي يتنفسه البشر، فأصبح بعض حضورهم الإنساني. وصاغ الراوي الحكايات،

ثانيا، لأنه سعى إلى أن يتعرف أصل الشر الذي يستولي، دائما، في ملكوت الله، ينتقل من جيل إلى جيل كالعلة المتوارثة، ومن عصر إلى عصر كالعنصر الثابت، كأنه أصل أول من أصول الوجود، وخاصية محايثة من خصائص الإنسان.

وصاغ الراوي الحكايات، ثالثا، لأنه يريد أن يتعرفها، من حيث هي حكايات، ويتعرف بها حارته، من حيث هي موضوع لهذه الحكايات، فالحكي وسيلة الراوي في تعرف نفسه، وتعرف مرآته التي هي الحكي، وتعرف واقعه الذي يتجلى في هذه المرآة تجليات متعددة الهيئات والأشكال. ولذلك كانت الكتابة، عنده، فعلا من أفعال المعرفة المتعددة المستويات والأبعاد. وشأن كل معرفة، تكسب الكتابة من يحترفها أسى العارف الذي تتجلى له حقيقة المأساة الإنسانية، في حضورها الشامل، الكامن، الحضور الذي دفع الراوي إلى أن يقول لنا إنه (بعد أن احترف الكتابة، وقام بكتابة العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات، وبعد أن نظم حكاياتهم) اطلع من أسرار الناس على ما زاده حزنا، لأنه زاده وعيا. فكان في ذلك ما ضيّق صدره وأشجن قلبه . ولا ينفصل عن هذا البعد المعرفي ما يلزم عنه من تأمل العارف في وسيلة المعرفة: الكتابة. ولأن التركيز على الكتابة يتناسب والغاية منها، وعلى الحكي بالقدر الذي يوازي الواقع ، يلفتنا السرد في «أولاد حارتنا» إلى نفسه كما يلفتنا إلى ما يشير إليه. وتبطىء الدوال إيقاع التقائنا بالمدلولات. وفي الوقت نفسه لا تظل ملاصقة لمدلول واحد تلازمه، ملازمة العلة المباشرة لمعلولها، وإنما تتقلب الدوال بين المدلولات التي تبدأ من أعلى درجات الميتافيزيقي وتنتهي بأصغر مسميات الفيزيقي.

ويصوغ الراوي الحكايات، أخيرا، لأنه يريد، كما أشرت منذ قليل، أن يتغلب على آفة النسيان، ويقهر الزمن، ويفرض وعي الحاضر على الماضي بالقدر الذي يفتح بخبرة الماضي آفاق المستقبل. وهو يعرف أن الحكايات تثبّت الزمن وتستعيده. ترد عجزه على صدره، وتستدير به. وتصل أبعاده الثلاثة في دورة الحكي التي تصل الحاضر بالماضي وصلها الماضي بالمستقبل.

ولم يكن الراوي يقصد من وراء ذلك أن تمضي الحكايات في دوائر ثابتة الحركة، تدور على نفسها أو محورها الثابت، في حركة أشبه بحركة الدولاب، تعيد الفعل نفسه، أو تكرره إلى ما لا نهاية، كأنها الوجه الآخر لدورة الطبيعة والكائنات، وإنما المقصود أن تمضي الحكايات في دورات متتابعة، متغايرة المحور، تتحرك من مستوى إلى آخر، ومن عهد إلى عهد، فتؤكد دلالة الخبرة المتراكمة للتعاقب والتغير، ومن ثَمَّ دلالة الوعي الذي تصوغه الحكايات ليتمرد به الإنسان على عجزه، ويتخلص به من آفة النسيان التي تبدو لصيقة به ملازمة له، سببا من أسباب انتكاسه وهوانه. ولنتذكر صوت هذا الراوي الذي لا يمل من تكرار القول في خاتمة كل مجموعة من حكايات «أولاد حارتنا»: ولولا أن آفة حارتنا النسيان ما انتكس بها مثال طيب. لكن آفة حارتنا النسيان.

وحين تقاوم الحكايات آفة النسيان فإنها تقاوم العدم بالوجود، وتفعل فعلا شبيها بفعل شهرزاد التي واجهت الموت بالحكي فانتصرت على الموت، وانتصرت على الظلم الذي فرضه عليها وعلى كل جنسها شهريار. ولم يكن المضي في الحكي يعني استمرار الحياة فحسب ، من منظور الحكايات التي روتها شهرزاد، والتي كانت ، في البداية، وسيلة للتخلص من الخطر الذي

يتهددها، وإنما يعني تحول الحكي نفسه إلى حضور للوجود، ووجود للحضور الذي يرادف حياة الوعي الذي يغتني بالذاكرة. أعني شهرزاد التي قرأت الكتب والمصنفات والحكمة وكتب الطبيات وحفظت الأشعار وطالعت الأخبار، وعلمت أقوال الناس وكلام الحكماء والملوك، فكانت عارفة لبيبة، حكيمة أديبة، قرت ودرت، فيما تصفها الليالي التي تلتقط، وتركز على ما واجهت به شهرزاد الموت (النسيان) بنقيضه الحياة (الحكي = الكتابة) فكانت بذاكرة الوعي، أو وعي الذاكرة، الصورة الأنثوية من الحكيم بيدبا الذي جمع علوم الأوائل والأواخر، وأبقاها حية في وعيه، متوثبة في ذاكرته، يقاوم بها آفة النسيان، وينتصر بها على الزمن، فينتصر على بطش دبشليم بالقدر الذي انتصرت به شهرزاد على بطش شهريار.

هذا الوعي بالزمن هو الذي يبدأ منه راوي الحكايات في «أولاد حارتنا»، يعود به إلى المنبع الأول في صفائه الخالص، ليعود بالسؤال عن الوجود إلى أصل الوجود، ويتقلب بصيغ الحكايات، ليجيب عن السؤال المتكرر: «لماذا كانت آفة حارتنا النسيان؟». ولكن الزمن الذي يبدأ به هذا الراوي ليس زمانا مجاوزا للبشر، وإنما هو زمانهم الإنساني الذي يتحركون فيه، والذي يصنعونه على أعينهم، والذي يقعون أسرى له حين تسيطر عليهم آفة النسيان. ولا يتجلى هذا الزمن، في أغلظ حالاته، إلا حين يطرح الراوي الأسئلة الجارحة التي تقول: لماذا نجوع؟ وكيف نضام؟ ولماذا آل بنا الأمر إلى هذا الحال؟ وهي أسئلة ترد الظلم إلى علته البشرية، وتبدأ من الواقع المتعين الملموس الذي رآه المختفي وراء قناع الراوي زمن الكتابة، فحدثنا عن البشر الذين انقلبوا إلى ما كانوا عليه في الزمان الأسود بلا كرامة ولا سيادة،

تنهكهم الفاقة، وتتهددهم النبابيت، وتنهال عليهم الصفعات، وعندما يشتد الكرب بأحدهم يقول: المكتوب مكتوب!

ولكن الواقع المتعين الملموس يكتسب ثوب الأمثولة، ليناوش، بازدواج الدلالة المراوغ الذي يبين ولا يبين، جبروت «الناظر الأول» الذي هو أمثولة الزعيم الواحد الأحد، الذي كان صورة معاصرة من «دبشليم» الذي راوغته حكايات «بيدبا» وانتقلت به من حال إلى حال، والذي وجد بعد «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ مايناوشه من أمثولات عديدة، منها أمثولة «عَشْرِّي السترة» التي صاغها صلاح عبد الصبور في كوميديا سوداء، هي «مسافر ليل» التي تتباعد في مراميها عن الهدف الذي كان يقصد إليه راوي الحكايات، في مستوى من مستويات «أولاد حارتنا»، حين كان يناوش قمع «الناظر الأول»، تلك المناوشة التي كانت تفرض، إلى جانب أسباب أخرى، لغة الأمثال التي تصون البليغ من نوازل المكروه، والتي توصل ما لا يوصله غيرها، لأن الألفاظ العريانة :

هي أقسى من أن تلقيها شفتان

لكن الألفاظ الملتفة في الأسمال

كشفــــت جســـد الواقـــع

وبدت كالصدق العريـــــان.

وتبدأ محاولات راوي حكايات «أولاد حارتنا» في الكشف عن «جسد الواقع» من وعيه بالظلم، وسعيه إلى الوصول بصوت المظلومين إلى آذان ظالميهم. ولذلك بدأ بكتابة العرائض والشكاوى ، فتعرف «جسد الواقع»

الذي صاغه بلغة الأمثولة، خاصة بعد أن تعرف موضعه، من حيث هو كاتب، في الواقع الذي فرضه الفتوات، والذي أصبح فيه واحدا من هؤلاء الذين يكتب، لهم وعنهم، ما هو حلمه وحلمهم الأبدي في عالم يشهد مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب. وما بين بداية ونهاية الحكايات التي تبشر بهذا الحلم، وتذكّر به لتواجه آفة النسيان، تنطلق عشرات الأسئلة التي تكشف عن المسكوت عنه من الأسباب التي يستولي بها الشر في ملكوت الله، ويسود الظلم في واقع الإنسان، ويتمكن التقليد من أدمغة العباد، ويسيطر التعصب على عقول الذين لا يرون سوى وجه واحد من «الحارة»، أو «الكتابة»، أو «الحكايات».

اغتيال الرئيس

لا تدور أحداث رواية «يوم قُتِل الزعيم» (الصادرة سنة 1985) حول الرئيس السادات وعواصفه المباشرة أو غير المباشرة، ولا حتى المحيطين به، أو الذين قتلوه. فنحن لا نرى في الرواية شيئا من ذلك، وإنما نتابع حكاية عائلة مصرية من الطبقة الوسطى التي أخذت في التآكل منذ بدايات الزمن الساداتي، كأنها أولى ضحاياه التي ستنتج قاتليه على نحو من الأنحاء. والعائلة تتكون من الجد محتشمي زايد، وحفيده علوان فواز محتشمي، وخطيبته رندة سليمان مبارك. وما بين جيل الجد والحفيد، يقع جيل آباء الأحفاد الذين لا يلعبون دورا مؤثرا في الأحداث، بل يكتفون بدور الشاهد أو المعلق، فالصدارة للجد الذي جاوز الثمانين (كما لو كان موازيا رمزيا لنجيب محفوظ الذي أخذ يجاوز السبعين حين نُشرت الرواية). وبنية الرواية تعتمد على الأصوات المتعاقبة لكل من الجد والحفيد والخطيبة الذين يتحدث كل منهم أكثر من مرة، ولكن عدد المرات الأكبر للجد الذي تبدأ به الرواية وتنتهي، الأمر الذي يذكّرنا بالدور الذي أدّاه عامر وجدي في «ميرامار» 1967. كلاهما مؤمن، لا يكف عن الاستشهاد بالآيات القرآنية الكريمة التي تبدو تعقيبا على الأحداث والمواقف وإرهاصا بها في الوقت نفسه. وكلاهما

يؤدي دور الشاهد على الأحداث، تاركا للأجيال الأحدث حق الاختيار وحرية الحركة، فالزمن زمنهم، وحلول مشاكلهم لابد أن تنبع منهم. وكلاهما يلوذ بالماضي، خلال الذاكرة التي تبدو واحة العقل المشتهاة وجحيمه، خصوصا عند مقارنة زمن الماضي الجميل بزمن الحاضر القبيح الذي يسارع إلى الظلمة، مذكِّرا بالموت الذي سوف يأتي عنيفا، ردا على أفعال العنف المتراكمة.

وتنطق الأصوات للأبطال الثلاثة (الجد، الحفيد، الخطيبة) على نحو مباشر، يرينا الحدث الرئيسي من مناظير مختلفة، أو زوايا متعددة لمجرى الأحداث ونهايتها، ابتداء من شروط البداية وانتهاء بحتمية النهاية، فنحن إزاء رواية أصوات متعددة، هي مرايا متجاورة تحيط بمركَّز تعكسه كل مرآة من زاويتها. ومرآة الجد الذي نسمع صوته لسبع مرات في البداية والنهاية، ولاحظ دلالة الرقم الذي يكمل الدورة التي تلتقي فيها النهاية مع البداية فيما يشبه ردّ العجز على الصدر، إذا استخدمنا لغة البلاغة القديمة. لكن ما بين البداية والنهاية، لا نتوقف عن الاستماع إلى سلبيات زمن السادات وملامحه المنعكسة على المواطنين في الباصات، وجوههم تطل من وراء الزجاج المشروخ مثل المساجين في يوم الزيارة. زمن لا يجد فيه أحد عند آخر عونا، فعلى كل أن يصارع وحده، لا خلاص له مع كل ما يقال عن الفساد واللصوص. زمن فقد فيه الحفيد الإيمان بأي شيء منذ كارثة العام السابع والستين، وما أعقبها من نتائج مباشرة وغير مباشرة، في تحولات لا مكان فيها إلا لشعارات جوفاء وأكاذيب مفضوحة عن زمن جديد. وما بين

الشعارات والأكاذيب والحقيقة هوة يسقط فيها الحفيد ضائعا بلا إيمان أو يقين، فلم يعد يرى بصيص أمل في الخلاص، لا في اتجاه اليمين أو اليسار الذي يقترن بمجموعات الإسلام السياسي الذي يمثله حضور محمود المحروقي، مقابل اليسار الذي تمثله الدكتورة علياء سميح. كلاهما يمضي إلى النهاية نفسها، لكن أولهما يعرف نهاية الطريق في عصر يستعيد فيه أشباهه من العصور التي أكل الناس فيها الكلاب والقطط والحمير والأطفال، ثم أكل بعضهم بعضا، وذلك بفضل غول الانفتاح واللصوص التي لا ينفع معها قتل مليون كما يقول علوان، فترد عليه رندة : «قد ينفعنا قتل واحد فقط»، فتلمع الجملة في سياق الرواية كالإرهاص أو الاستباق للنهاية. وتسعى رندة وعلوان إلى الخلاص الفردي على طريقة محجوب عبد الدايم وإحسان شحاتة في «القاهرة الجديدة» 1945 لكن مع فارق الزمن الذي يستبدل بعلي طه ومأمون رضوان الصيغ الجديدة لأمثال علياء سميح ومحمود المحروقي. لا ينجيهما مقهى ريش الذي تحول إلى معبد لتقديم القرابين إلى عبد الناصر – البطل الراحل الذي أصبح رمزا للآمال الضائعة، وملاذا معنويا من سوءات الانفتاح التي تقع على مرأى من السياح الإسرائيليين الذين يتجاورون وصعود الرشوة والمهربين والقوادين، والفتنة الطائفية، ورئيس يتحدث لغة مختلفة عن صديقه بيجين أو صديقه كيسنجر «الزي زي هتلر والفعل شارلي شابلن»، والحرب أبدية، إما بالمروق من العصر والخروج عليه كطريقة المحروقي، أو الاكتفاء بالكلام والإدانة على طريقة علياء سميح. والحل الثالث والأقدم هو التسلق ومحاولة اللحاق بذيل المتنفعين من الزمن الجديد،

فيعفي علوان خطيبته رندة من الارتباط به لسنوات طويلة ضائعة، كي تتزوج مديرها الذي يؤدي دور قوّاد معاصر في عالم المصالح المتبادلة، مؤكدا لها أن العصر سباق لا رحمة فيه، وأنه «إذا لم يكوّن الإنسان ثروة خيالية في هذه الظروف فلا بارك الله فيه»، ويقبل علوان على الأرملة الثرية جولستان، أخت مديره التي تكبره بكثير، مغوية إياه بالثروة والحلول السريعة لكل المشكلات. ولكن لا تأتي الرياح بما تشتهي السفن، فترفض رندة المضي في طريق الزوج الذي يريدها على شاكلته، فتجبره على الطلاق.

ولا يكمل علوان المضي في بيع نفسه إلى النهاية، فالأحداث تتسارع والمقدمات تقود إلى النتائج. وتبدأ النهاية بالرئيس الذي يلقي بالجميع في السجون، فيتم تصفية ما أسماه ثورة 15 مايو (آيار) في 5 سبتمبر (أيلول)، ويزج في السجن بالمصريين جميعا من مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر. ولم يعد في الوطن إلا الانتهازيون «فَلَكِ الرحمة يا مصر» فيما يقول محتشمي زايد الذي يتذكر - بفاعلية التداعي- عهود الاستبداد بسوادها الكالح، سائلا نفسه: أكانت ثورة 1919 حلما أم أسطورة؟ عاجزا عن الإجابة عن السؤال المؤرق: ماذا تخبئ لنا أيها الغد؟! ويأتي الغد بسجن المحروقي وعلياء ضمن من سُجِنَ، كأن الكاتب المختفي وراء الراوي يستعيد ذكرى حبس أحمد وعبد المنعم شوكت، أولهما شيوعي، وثانيهما إخواني، لكن مع فارق الزمن الذي يُحيل قوة الإخوان إلى عواصف تطرف ومجموعات إرهاب تصنع بالرصاص نهاية حليفها الذي يأتي إلى استعراض قواه العسكرية، في ذكرى نصره ، في هالة لألاءة كليلة القدر. عليه بزة القيادة، وبيده صولجان

الملك، فتقول هناء – الأم: «شد ما هو معجب بنفسه». لكن الزوج فواز يستدرك في أسى:«لا، خسر الكثير منذ 5 سبتمبر (أيلول)». وتنطلق الرصاصات، وتسود الفوضى، وتتجلى الحقيقة، وتتساءل الأسرة: «من المعتدون؟». وتأتي إجابة السؤال بسؤال: «من غير التيار الديني؟» وتنطلق تداعيات الحفيد الذي انفجر غضبه الخاص والعام – حتى في مواجهة الموت، فاتحا لنا أبواب لاوعيه لنسمع ما فيه: «في داهية.. الموت أنقذه من الجنون . على أي حال كان يجب أن يذهب. هذا جزاء من يتصور أن البلد جثة هامدة . بل هي مؤامرة خارجية. لا يستحق هذه النهاية.. في لحظات انهارت إمبراطورية اللصوص». وتنتهي تداعيات اللاشعور بالسؤال: «فيمَ تفكر العصابة الآن؟!» لكن بلا إجابة عن السؤال الذي يبدو مطروحا على المروي عليه أكثر مما هو مطروح على الراوي، وهو في ذلك يختلف عن موقف خطيبته السابقة التي تدين – في وعيها المفتوح لنا– فعل القتل، متساءلة: «ألا توجد وسيلة إلا القتل .. لست من أنصاره، ولكنه لا يستحق هذه النهاية». وهو مونولوج يبدو أنه تمثيل لرأي المؤلف المضمر الذي يختفي وراء قناع رندة، وينطق على لسانها. أما الحفيد فإنه يمارس فعل القتل نفسه، لكن على المدير الذي سلبه خطيبته، وتولى دور الشيطان في حياته، فيدخل السجن، تاركا جده محتشمي زايد في وحدة مطلقة، حزنه عميق، وحزن ولديه – والدا علوان – لا قرار له، وكعادة الكهول الذين يمنحهم محفوظ مهمة التعقيب على النهايات الدامية، يفتح الجد ثغرة أمل ضئيلة في جدار المستقبل المخيف، مؤكدا أن العالم حولنا يشرئب إلى أمل جديد، وأن الحفيد لابد أن يخرج من السجن صاحب حرفة يكون بها أقدر على تحديات العصر وتحقيق آماله، لكن مع يقين أنه لن يرى الجد الذي

لابد أن يكون قد رحل، فقد آن له الانضمام إلى فريق المُسَبِّحين المتطلعين إلى الأبدية في رحاب ذي الجلال.

هل أقول - كما قلت من قبل - إن جريمة اغتيال السادات هي المركز الذي تعكسه مرايا الأبطال من زواياه المتعددة وبأصواتها ورؤاها المتباينة؟ الأمر ممكن. ولكن يمكن بالقدر نفسه القول إن الجريمة هي المحور الرئيسي الذي تتعاقب عليه أفقيا أصوات الأبطال، ابتداء من الصوت الأول الذي هو المبدأ والمعاد. أما الملاحظة الموازية فهي عن الحيز المكاني الذي تبدأ منه الأصوات وتعود إليه، وهو الحيز الذي يشغل دورين في عمارة، تقع شقة علوان ورندة في دورين متعاقبين منها، وذلك في مجاورة مكانية، لا تحجب علاقة التعارض التي تصل - بقدر ما تفصل - بين الجد ووالد خطيبة حفيده، فكريا. وإذا كانت الفضاءات المحدودة للحيز المكاني للأحداث، في انغلاقها الذي لا يمنع الخروج منها إلا لكي يعود الأبطال إليها، تلفت الانتباه إلى فضاء مُحاصر. هذا الفضاء نفسه يذكرنا بما يماثله في مذكرات «السيد س» في «التنظيم السري» الذي تشي دلالته بالانغلاق نفسه، كما تشي دلالته بمحدودية الحيز المكاني الذي تدور فيه حوارات «قشتمر» في مربع صغير من مربعات حديقتها الصغيرة، على امتداد سبعين عاما، لا تحيلنا حواراتها إلى خارج المكان المغلق، إلا لنعود إليه، كي نرى كل شيء خارجه من خلاله، وذلك في التقنية المكانية نفسها التي سبق محفوظ إلى اتباعها في كل من «ميرامار» 1967 و«الكرنك» 1974. وكلها فضاءات معمارية مغلقة، لا نتحرك منها إلا لنعود إليها في اللحظة الحاسمة التي تفصل، دائما، بين زمانين وعهدين، متعارضين ومتناقضين، مقترنة بنهاية يحكيها راوٍ عجوز، يكتفي بدور المشاهد والمعلق الذي يترك لكل الشخصيات حرية اختيار مصيرها، حتى وهو يروي عن نفسه

بوصفه واحدا من الأصدقاء الخمسة الذين جمعهم - لأكثر من نصف قرن- مقهى «قشتمر». أقصد إلى راوٍ لا ينسى قط صلصلة أجراس الزمن السوداء التي تتعقب البشر كالحتم، مذكِّرة دائما بالنهايات التي تصلها بالبدايات، واضعة الحاضر المهيض، دائما ، موضع النقيض من ماضٍ مجيد، هو الماضي الذي ينتسب إليه ليبرالي وفدي قديم، يذكره كل نقيض آتٍ بنقيض انقضى في نوع من الحزن الذي لا يريم، والحلم الذي لا يتوقف، مقاوما كوابيس الحاضر بأحلام الماضي وذكرياته.

هل أقول إن هذا التعارض بين الحاضر والماضي- في بنية شخصية الراوي - هو المعادل الموضوعي للشخصيات التي تدور حوله، أو التي يحكي عنها؟ إن الإجابة بالإيجاب تلفت الانتباه إلى توازيات المعمار البنائي للروايات المتقاربة في الدلالة النهائية، والتيمة المتقاربة، والأصوات التي يبين تنوعها- في توازيه أو تقابله - عن وحدة قارة، تقوم دائما، في روايات هذه المرحلة، على وعي حاد بماضٍ زاهر هو إطار مرجعي للحكم على حاضر آفل، يسير إلى نهايته المحتومة التي تبدو كالقدر الذي لابد أن ينهي به الزمن كل جميل في دورته الأزلية، المتجهة، دائما، إلى المغيب، معلقة - في«يوم قُتِل الزعيم»- على المثل القائل : «من تأنى نال ما تمنى» بالقول: أي أناة يا ربّ؟ صبرنا آلاف السنين حتى انقلب الصبر رذيلة ، والتمني عاهة!

محاكمة الرؤساء

أول ما يلفت الانتباه في «أمام العرش» (التي كتبها نجيب محفوظ بعد عامين من اغتيال السادات ودخول مصر في زمن مغاير) هو غلافها الذي يتحول إلى دلالة علاماتية (سميوطيقية) على المعنى الكلي أو المغزى النهائي من العمل. وليس من الصعب «تجنيس» العمل، فهو «مسرحة فكرية» تعتمد على الحوار الفلسفي الذي يدور بين أطراف بقصد الوصول إلى رأي في قضية، أو الوصول إلى موقف يعتمد على مساءلة الأطراف المشاركة. وقد لجأ نجيب محفوظ إلى هذا الشكل الحواري أكثر من مرة، خصوصا في مجموعات قصصه القصيرة. لكن المسرحة تأخذ شكلا مختلفا هذه المرة، فهي نوع من العرض الذي يتحول فيه حكام مصر وزعماؤها، منذ عهد مينا إلى عهد السادات، إلى أقنعة ومرايا فاعلة ومنفعلة. يسهمون جميعا في الحوار، لكن من منظور المؤلف المضمر الذي يكتب فعل المسرحة ويخرجه، مختفيا وراء الأقنعة التي ينطق من خلالها، والمرايا التي يتعمد توجيه زواياها وتبئير منظورها، بما يتناسب ومقصده الفكري العام. ومن حيث الظاهر الذي نبدأ به النص، فنحن أمام محكمة، تتكون من أقدم الآلهة الفرعونية، حاضرة بكامل هيئتها المقدسة في قاعة العدل بجدرانها العالية المنقوشة بالرموز الإلهية، وسقفها المذهب الذي تسبح في سمائه أحلام البشر. ويتصدر المحكمة أوزيريس على

عرشه الذهبي، وإلى يمينه إيزيس على عرشها، وإلى يساره حورس على عرشه، ويتربع تحوت على مبعدة يسيرة من قدمي أوزيريس، بوصفه كاتب الآلهة، مسندا إلى ساقيه المشتبكتين الكتاب الجامع، وعلى جانبي قاعة المحكمة صُفَّت الكراسي التي تنتظر من سيكتب لهم الخلاص من القادمين الذين تزن محكمة الآلهة الفرعونية أفعالهم وإنجازاتهم، فتُصدر لهم أو عليهم أحكامها. ويترتب على ذلك أن تفضي المحاكمة إلى ثلاثة مقامات : مقام الجنة، ومقام الجحيم، ومقام بينهما للتافهين غير المذنبين، ممن لا يستحقون الجنة ولا النار. وفضلا عن ذلك، فإن الجنة مراتب، ففيها ملوك وفيها خدم، كلٌّ بحسب عمله في الدنيا.

ومن الصعب أن تصف الشخصيات الماثلة للمحاكمة بأنها شخصيات حية، سواء من الناحية السردية أو الرمزية، فأحمس أمام العرش ليس هو أحمس الذي عرفناه في «كفاح طيبة» 1944. وإخناتون الذي يقف أمام عرش المساءلة ليس إخناتون الشخصية التي سوف نراها بعد ذلك في رواية «العائش في الحقيقة» 1985، وإنما هما – وغيرهما – شخصيات كرتونية مجردة، إذا صحت هذه التسمية، لا نرى شيئا من دواخلها، ولا نقترب من صراعاتها الكامنة في الأعماق، يرويها راوٍ عليم بكل شيء، بل نحن إزاء تمثيلات للشخصيات الحقيقية، تختزلها في هذا العمل أو ذاك، بما يؤدي إلى الحكم على مجمل أعمالها التي أصبحت في ذمة التاريخ، والتي تباعد العهد بها بما يتيح الحكم لها أو عليها. وربما كان التركيز على أن تدخل كل الشخصيات إلى قاعة العرش عارية الرأس، لا ترتدي إلا كفنها، حافية الأقدام، هو نوع من العلاماتية الاختزالية التي لا يعنيها التفاصيل المراوغة أو الملتبسة أو المتعارضة، وإنما الإنجازات التي تحققت بالفعل فأصبحت محل مساءلة

الشخصية التي نقابلها من منظور استقبالي خاص، يجمع ما بين التجريد والتمثيل في أفق التلقي.

ويدخل جميع الملوك وممثلو العهود المختلفة المتعاقبة على مصر إلى القاعة بترتيبهم التاريخي، كي تستمع إليهم المحكمة قبل النطق بالحكم عليهم، والإذن لهم بالجلوس حيث يستحقون، وحيث يسمح لهم، إذا نالوا رضا الآلهة، أن يسائلوا غيرهم الآتين بعدهم في الزمن، لكن بما يليق بحضرة الآلهة العظمى، والاحترام الذي تفرضه على اتجاه المساءلة. وتتعاقب الأسماء إلى أن تنتهي بالسادات، وذلك في نوع من الأداء المسرحي الذي يتبنى على نوع من تكرار الآلية التي تنبني عليها المشاهد، فهي جميعا تشترك في سمات البداية والنهاية وما بينهما من مساءلة حوارية. ولذلك يدخل كل زعيم أو حاكم، بعد نداء حورس الإله الابن، وذلك بعد إيماءة من والده، كأنه يأمره بأن يستدعي الشخص المطالب بالمثول أمام هيئة المحكمة، ثم يومئ أوزيريس إلى تحوت كاتب الآلهة، فيقرأ من الكتاب الجامع الذي يحصي كل شيء من معلومات عن الماثل في حضرة الآلهة الذي يطلب منه أوزيريس أن يقول ما عنده على سبيل التقديم الذي يراه لإنجازاته، وتبدأ المساءلة التي تقتصر على الآلهة في البداية، وينضاف إليها على نحو متكاثر، كلما مضينا في التعاقب، الحكّام الذين تمت محاكمتهم، منتقلين من موضع مفعولي المساءلة إلى موضع فاعليها. وتنتهي المساءلة بصدور الحكم بعد كلمات من إيزيس ترهص به، وتكون الكلمة الأخيرة لأوزيريس الذي يسمح للمحكوم عليه بالجلوس في قاعة الخلود أو الخروج منها. وتتكرر الآلية نفسها مع كل شخصية بما يؤكد معنى التكرار أو ثبات التقاليد الإلهية في المحاكمة. وهو وضع قد يضاعف

الإحساس بالرتابة. لكن يخفف من هذا الإحساس الحيوية الحوارية التي تنتج عن انقلاب أوضاع المحكوم عليهم.

ولكن إذا رددنا هذا البناء الدال في تعاقبه (الشامل للعشرات من أسماء الملوك وأصحاب الرتب وممثلي الطوائف) على دلالة لوحة الغلاف تأكد معنى الملاحظة الأولى التي تجعل وجهي عبد الناصر والسادات يفترشان المساحة الكبرى من اللوحة، أولهما يتطلع إلى أسلافه في عهودهم المختلفة التي يبدأ أقدمها من أيمن القسم الأعلى من اللوحة، وينتهي أحدثها بالقسم الأيسر الذي يبدو كأنه امتداد لعلامات القسم الأيمن، وذلك في علاقة من التعارض أو التضاد أو حتى النزول المكاني التي تضع وجه السادات - في كبر حجمه - على يمين وجه عبد الناصر الذي يعلوه في صغر حجمه النسبي الذي يدل على من جاء بعده في علاقات التولد والسببية التي تنطوي عليها عناصر المسرحة الذهنية.

ويكتمل معنى هذه الدلالة العلاماتية للوحة الغلاف بقراءة العمل إلى نهايته التي تؤكد - بعد وصل العلاقات (فالعمل هو مجموع علاقاته وليس حاصل جمع أجزائه) - أن البنية الفنية للغلاف تفسير دال على الاتجاه الرئيسي لمسار التعاقب الذي يبدأ من بداية عصر مينا إلى نهاية عصر السادات. وهو اتجاه يقول لنا - على نحو ضمني بالطبع، ومن خلال تفاعل العلاقات - إن المقصد النهائي للعمل (أو المسرحة الذهنية) هو العودة إلى البداية لفهم النهاية، والحكم على الأواخر بالأوائل، ولذلك يتم اختيار محكمة الآلهة الفرعونية بوصفها أصل الحضارة المصرية وتاريخها، رغم تغيرات هذا التاريخ، ورغم تغير حضارة مصر التي اكتسبت - بعد ملامحها الفرعونية

التي هي جذورها الأولى – ملامح فارسية وآشورية ويونانية ورومانية ومسيحية وإسلامية (بتعاقبها الذي يبدأ من عصر الولاة في زمن النبوة إلى الخلفاء الراشدين، إلى الزمن المملوكي، فالعثماني، فالزمن الحديث الذي يبدأ بعهد محمد علي مؤسس الدولة الحديثة في مصر)، وإذا نقلنا علاقات التعاقب إلى ما تتعامد عليه من علاقات المجاورة، في تفاعل السياقات المتجاوبة زمانيا ودلاليا، تأكدنا من معنى وحدة التاريخ المصري الذي يظل متصل الحلقات، موصولا بأصله وصل البدايات بالنهايات، مهما تباعدت أو تباينت.

وتُفضي هذه الدلالة الأولى إلى الدلالة الثانية التي تتصل بمنظور المؤلف المضمر، الكاتب والمخرج لفعل المسرحة التي ينبني بها السرد في الكتاب، خصوصا في تعاقبه المتجه إلى هدفه. وهو منظور يمكن أن نتعجل دلالاته، ونصفه بأنه منظور لا ينتمي إلى الآلهة وإنما إلى البشر، فهو منظور مدني، لا ينطوي على أي وجه للتناقض بين الأصل الفرعوني الذي تحتله الآلهة القديمة والتجليات التاريخية، أو الدينية، أو الحضارية، المختلفة التي مرّت بها مصر في تاريخها الذي لم يفقد التواصل بين علاقات تعاقبه قط. ويرينا هذا المنظور، إذا غامرنا بتفسيره، تحولات التاريخ المصري من زمن الأساطير إلى زمن الديانات السماوية، ومن زمن الديانات السماوية المتتابعة من أقدمها إلى أحدثها. وأخيرا، يرينا في امتداد الزمن الأخير، الإسلام، وذلك من خلال كيفية التحولات الموازية للعلاقة بين الفروع والأصول، سواء من حيث عدم التعارض بين الديني والدنيوي، أو الروحي والحسي، أو السماوي والأرضي. لكن بما لا يجعلنا لا نرى السماوي إلا من المنظور الأرضي وتصارع مصالحه، ولا الديني إلا بالعدسات الدنيوية، ابتداء من ثورة إخناتون (العائش في حقيقة الواحد الأحد) وانتهاء بثورة تصحيح السادات الذي حاول أن يقيم

دولة «العلم والإيمان» على هدي من «أخلاق القرية» التي هي، بدورها، تفسير أرضي لما هو سماوي.

وإذا تابعت هذا التفسير إلى نهايته القصوى، خصوصا فيما تؤكده الدلالة من معنى التفاعل والتجاوب بين الأرضي والسماوي، فالنتيجة اللازمة هي وصف المنظور الذي تنبني عليه المسرحة الذهنية، بأنه منظور مدني بالدرجة الأولى. أقصد إلى منظور يحترم الأديان بالدرجة نفسها، لكنه يستمد خصائصه التكوينية من رؤية مركزية، لها علاماتها في كل مجال، رؤية تؤمن بحضور الإله الواحد إيمانها بوحدة الأرض والشعب، وذلك بكل ما يتصل به هذا الإيمان المزدوج من تسامح على المستوى الديني، ومن استقلال في مواجهة الآخر (الغازي) الأجنبي، ومن حرية للفرد على تجاوب المستويات التي تصل الفكر بالدين، وتصل بينهما وحقوق الاختلاف السياسي والاجتماعي والثقافي، وهي حقوق لا تنفصل عن حق التعبير الذي يبدأ وينتهي من الإيمان بالعلم وبالعمل، فالعمل هو الذي شيدت به مصر الهرم، وتواصل البناء، فيما يقول الملك خوفو، والعلم هو القوة وراء خلود الحضارة المصرية العظيمة، فيما يقول أمنحتب وزير الملك زوسر، وحرية التعبير هي المرادفة لازدهار الحكمة والأدب بوصفهما الشرط الضروري للتنعم بالحياة والنهل من رحيقها بما يجعل الحياة أجمل وأنضر. ولا ينفصل هذا المنظور الأرضي عن الإيمان بالشعب والثورة كي يتزايد صعود مسيرة البلاد نحو الكمال، فيما يقول أبنوم، كما لا ينفصل المنظور نفسه عن القوة التي لا تتحقق له إلا بالتحام الوطن بجيرانه، وأن يكون الحكم للشعب من أجل الشعب، فيما يقول سعد زغلول، وأن تقوم العلاقات بين الناس على أساس العدالة الاجتماعية، فيما يقول عبد الناصر، ومن أجل تحقيق هدف الحضارة والسلام، فيما يختم السادات.

هذه الرؤية نرى علاماتها مبثوثة في حواريات المحاكمة، سواء ما بين الآلهة والحكام، أو بين الحكام وأقرانهم، ولذلك نجد معنى لما يقوله أبنوم من أن الآلهة تتجسد فيمن يرفع راية العدل والرحمة أنّى يكون، أو ما تؤكده إيزيس من أننا نحتاج إلى الحكيم في عصور التدهور كما نحتاج إلى الطبيب في أيام الأوبئة، فالكلمة الطيبة سيبقى لها أريجها على الدوام. وليس بعيدا عن ذلك التعاطف مع الفلاحين الذين لم يعرفوا إلا الظلم بصرف النظر عن اسم الظالم أو جنسيته، شأنهم في ذلك شأن الباقي من أقرانهم المصريين البسطاء الذين يؤكدون ضرورة التصدي لقوى الظلام التي يمكن أن تدمر كل إنجاز نبيل، فليس للأشرار إلا العصا والسيف. ولا تزدهر الأمة إلا بالسلام الذي يجنّبها ويلات الحرب، خصوصا حين يكون الصلح بديلا معقولا عن حرب غير مُجدية.

وإذا كان الإلحاح على السلام علامة على وعي نجيب محفوظ الذي أيد المسعى الساداتي للسلام مع العدو الإسرائيلي، أملا في زمن جديد من العدل والتقدم، فإن الإلحاح على حكم الشعب ورفع الظلم عنه ملمح وفدي، يرتبط بالحاكم العادل الذي يستخرج من طوايا معاونيه خير ما فيها، أو الحاكم الذي يؤمن بالشعب إيمانا يمكن أن يدفعه إلى التضحية بحياته من أجل شعبه، فالزعامة الحقيقية هي التي تتحقق برجل من الشعب يتميز بالعظمة الإنسانية لا العظمة الأرستقراطية.

وأتصور أن مثل هذه الأقوال تبين عن رؤية العالم «الوفدية - الليبرالية» - إذا جاز التوصيف - وأن هذه الرؤية لابد أن تصحبها ثوابت ومتغيرات،

لا تقضي على أساسها الوفدي في بعده الاجتماعي من ناحية، أو ليبرالية هذا الأساس في بعده السياسي الفكري من ناحية موازية، فمن الواضح أن تضافر هذين البعدين، وتجاوبهما في وعي المؤلف المضمر مع مبدأ السلام هو الذي أدى إلى التعاطف مع السادات، وذلك من منظور عدم التعاطف مع الحاكم الضعيف الذي ليس صورة من المستبد العادل، وتلك مأساة إخناتون التي تؤكد - أولا - إمكان أن ينعكس ضعف الحاكم على حضارة متكاملة، فالمشكلة تتلخص، دائما، في كيفية العثور على الحاكم القوي المناسب في الوقت المناسب، هذا أمر، أما الأمر الثاني الذي لا يفارق السمات الوفدية، بوصفه حزبا شعبيا من البداية إلى النهاية، فيتصل بالتعاطف الشديد مع سعد زغلول والنحاس والانحياز لهما في مقابل التهوين من كل من مصطفى كامل ومحمد فريد بالقياس إلى سعد زغلول على وجه التحديد. فالأخير آمن بوحدة الشعب، وعمل على تحقيق وحدة طوائفه في حماسة المؤمن بالمستقبل، الكاره للعقلاء المترددين، ولذلك لم ينس أن الأغنياء يكرهون الثورة أكثر مما يكرهون الاحتلال، أما مصطفى كامل فكان شابا وطنيا متحمسا، صادق النية، سعيد الحظ، عاش حياته في جو معبق برائحة العرش والخلافة والحضارة الفرنسية. ولم يشم رائحة العرق الكادح، ولم يكابد آلام الجهاد الحقيقية. ولا يفترق الملمح الأساسي لمحمد فريد عن مصطفى كامل، فهو رجل أرستقراطي لا قِبَل له بالكفاح الصادق وما يقود إليه من سجن أو تعذيب أو موت، ولذلك تخلى عن الأمانة في اللحظة الحرجة، مؤثرا الجهاد في الخارج الذي ظل فيه إلى أن قامت ثورة 1919 الشعبية، فاندهش لقيامها، وشعر بالظلم لاختيارها سعد زغلول الشعبي رئيسا لها، كأن الزعامة ميراث لا يقبل التداول إلا في طبقته.

هذه الأسس المدنية - في النهاية - هي التي انتهى إليها من وقفوا في حضرة الآلهة القديمة، حيث عرض كل حاكم وجهة نظره ورؤيته للعالم، ولكن في تناغم أرضى الآلهة في النهاية، رغم الخلافات الكبيرة بين الحكام، كل على حدة، فلم تملك إيزيس (التي تعترف بأمومتها لهم جميعا) سوى أن تدعوهم إلى أن يتضرع كل منهم إلى إلهه كي يهب أهل مصر الحكمة والقوة لتبقى على مر الزمان منارة للهدى والجهال، فيبسط الجميع أكفهم، ويستغرقون في الدعاء الذي ينتهي به فعل المسرحة الفكرية، ويتأكد به معناها الكلي الذي يجعل مستقبل مصر مرهونا بالصيغة التي تجمع بين المبادئ السابقة، وتؤكد وحدتها التي لا ينفيها تنوع تجلياتها، ولا يتناقض اختلافها الظاهري مع هدفها الواحد الذي لا اختلاف في تطلعه إلى مستقبل يجاوز شروط الضرورة إلى آفاق الحرية، وعوالم الأساطير إلى ابتداعات العلم الذي هو طريق التقدم، كما يجاوز التعصب إلى التسامح، والحرب الظالمة إلى السلام القائم على العدل، بعيدا عن النزاع الموهوم بين العلم والدين، الأنا والآخر، الفقير والغني، الأقلية والأغلبية، فذلك هو طريق المستقبل الزاهر لمصر، وخلاصة تجربتها الحضارية الطويلة التي تستطيع تقديمها إلى الآخرين، ويتقدم بها الآخرون، لكن بشرط أن تعي مصر الحاضر حكمة ماضيها الموصول في تنوعه الخلاّق على كل المستويات وفي كل المجالات.

ولا تنفصل دلالة هذه الملاحظة الأخيرة عن تفاوت الأدوار، حجما وأداء، في فعل المسرحة في عمل نجيب محفوظ الفريد والجسور «أمام العرش». ويتأكد ذلك بملاحظة أن مصر الفرعونية (فراعنة يتبعهم بعض الوزراء) يشغلون المساحة الكبرى من فضاء فعل المسرحة (112 صفحة من إجمالي 208)، وذلك في الحيز الأكبر الذي يقدِّم فيه الكاتب المخرج أكثر من

سبعين فرعونا، تحاكمهم الآلهة، ويشتركون جميعا في مساءلة سابقهم للاحقهم. ولكن مع التباين الدال بين القامات والإنجازات. ويلفت الانتباه، فيما عدا هذا التباين المنطقي، الاختفاء الكامل للمؤدّين في الحقب الفارسية واليونانية والرومانية والمسيحية. وينتقل الأداء في الحقب الإسلامية: عصر الخلفاء، المماليك، العثمانيين، من الحكام إلى المحكومين، وذلك باستثناء البدء بالمقوقس حاكم مصر الذي قَبِل بالفتح الإسلامي خلاصا من الظلم الروماني، والذي لا يأتي بعده سوى رجال دين (البطريق بنيامين مثلا) ورجال دولة أو عاملين فيها، إلى أن نصل إلى عامة الشعب، ولا ظهور إطلاقا لأي حاكم - بعد ذلك - ابتداء من ابن طولون، مرورا بالإخشيديين، والدولة الفاطمية، والأيوبية (التي لا نرى منها سوى الوزير قراقوش لسوء سمعته، وابن قلاقس لوزنه الأدبي). وينطبق الأمر نفسه على المماليك الذين لا نرى من زمنهم سوى الشهاب الخفاجي الذي كتب عن ظلم الحكام من المماليك. أما مصر العثمانية، فلا نرى منها أحدا، إلى أن نصل إلى نهايتها التي تبدأ بعلي بك الكبير الذي خانه أقرب الناس إليه (ربما إشارة إلى ما هو شبيه متأخر)، وتنتهي بدور عمر مكرم القائد الشعبي الذي أوصل محمد علي إلى الحكم. ولا يأتي من أبناء محمد علي أحد من حكام مصر الذين تحفظهم الذاكرة العامة والخاصة، فنحن لا نرى سوى قادة الإصلاح المدني من زعماء الوطنية المصرية وثوارها (أحمد عرابي، مصطفى كامل، محمد فريد، سعد زغلول، مصطفى النحاس).

وفي مقابل غياب حكام مصر الإسلامية والفاطمية والأيوبية والمملوكية والعثمانية وأسرة محمد علي من مؤسسها إلى خاتمتها، فاروق، يتركز الضوء وتتسع مساحات الأدوار المؤداة لكل من سعد زغلول ومصطفى النحاس

ولا يقترب من أدوارهما حجما سوى الدورين اللذين يقوم بهما كل من جمال عبد الناصر ومحمد أنور السادات.

هكذا، يتكشف بناء الفعل المسرحي عن قصديته، وعن أن ما مضى من مقدمات يفضي بنا، فيما عدا استثناءات يسيرة، إلى نتائج محددة. ولا يتوقف البناء في تتابع إيقاعه إلا ليعطي المساحة الكبرى - فيما بقي من حيز مكاني - إلى زعماء أربعة: سعد زغلول، ومصطفى النحاس، وجمال عبد الناصر، والسادات. ولكن يكشف تعاقب الأداء عن ثنائية ضدية، طرفها الأول سعد زغلول والنحاس رغم اختلافهما النسبي، وطرفها الثاني جمال عبد الناصر والسادات في اختلافهما الجذري. والأصل في علاقة التضاد التي تجمع بين طرفي الثنائية هي رؤية العالم المدنية إلى الحكم مقابل الرؤية العسكرية. وبعبارة أخرى، التناقض بين زعيمين مدنيين يؤمنان بالديموقراطية والحرية، بما يؤكد إيمانهما العميق بالمجتمع المدني، والدولة المدنية القائمة على الفصل بين السلطات، حيث الدستور والقانون المدنيان إطارها المرجعي، مقابل التمييز الواضح والحاسم بين الديني والدنيوي. وفي مقابل ذلك، يقف عبد الناصر والسادات زعيمين لا يفارقان الخصائص التأسيسية لتكوينهما العسكري.

وليس من الغريب أن لا نرى، في سياق المسرحة الذي ينطوي عليه هذا التضاد، ما يمكن أن نصفهم بزعماء الإصلاح الديني الذين اهتم أحمد أمين بأعلامهم في كتابه الشهير «زعماء الإصلاح»، والنتيجة أنه لا حضور ظاهرا أو مباشرا أو حتى على سبيل الإيماء لزعماء من طراز جمال الدين الأفغاني وتلميذه محمد عبده أو تلميذ الثاني محمد رشيد رضا، وصولا إلى حسن البنا الذي كان أقرب في تكوينه إلى محمد رشيد رضا بنزعته السلفية المعروفة، إلى سيد قطب

الذي صدر الحكم ضده بالإعدام في زمن عبد الناصر بتهمة التآمر على قلب نظام الحكم. ويبدو أن نجيب محفوظ شعر أنه ليس في حاجة إلى تقديم زعامات الإخوان المسلمين الأولى، فقد سبق أن تحدث عنهم في أعماله الباكرة، التي قابلت ما بين علي طه ومأمون رضوان (في «القاهرة الجديدة») مثلما اختتمت الثلاثية بالتقابل بين أحمد وعبد المنعم شوكت.

وكان واضحا في تتابع الروايات التي تفصل ما بين «القاهرة الجديدة» 1945 والثلاثية (1956 - 1957) أن كلا النموذجين اللذين يفصل بينهما تناقض حدِّي، يتم تقديمهما على سبيل الكشف عن الحدود القصوى لكل طرف، ومن ثمَّ دفع القارئ المضمر - بتشجيع من المؤلف المضمر - إلى مجاوزة حَدِّية هذا التناقض، فكريا على الأقل، والتفكير في إمكان وجود شخصية تجمع ما بين النقيضين، وتجاوزهما معا في تركيب جديد يصل بين ما لا يتصل في الظاهر. ومثال ذلك شخصية حسنين في «بداية ونهاية» 1949 التي تجمع ما بين علي طه ومأمون رضوان، مجاوزة ما بينهما من تضاد حدِّي ينقلب عندها إلى توفيق مرغوب فيه.

ولذلك تم تقديم سيد قطب على نحو سلبي في «المرايا»، بوصفه الحد الأقصى للطرف الذي يمثله، فظل أسير تعصباته وتحزباته، منعزلا عن كل جديد، وميالا إلى تكفير كل ما هو مختلف، يتصل بالغرب الكافر - مصدر الشر كله. ولم يكن محفوظ في تقديمه مرآة سيد قطب قاصدا إلى التعاطف معه، بل كان مقصده على النقيض من ذلك، خصوصا حين ينطق، على نحو مباشر، كلمات الإدانة الحدية لأفكار «التغريب» و«الحاكمية» وما اتصل بهما أو ترتب عليهما.

ولذلك لم يكن في حاجة إلى تقديم سيد قطب وأستاذه حسن البنا، في السياق الذي يردهما إلى رشيد رضا أو ما قبله، فقد كان الأكثر أهمية له ليس تأكيد التناقض الحدي بين اليمين الديني واليسار (العلماني؟!)، فكريا، وإنما تأكيد التضاد الحدي بين رموز الدولة المدنية (أمثال : مصطفى كامل ومحمد فريد وسعد زغلول ومصطفى النحاس) ورموز الدولة العسكرية (أمثال : عبد الناصر والسادات). وهي الدولة التي انطوى تكوينها على نوع من الأصولية التي توازي الأصولية الدينية بأكثر من معنى، وذلك من منظور «الدولة التسلطية» التي أقامها كل منهما، والتي تتفق - في كل أحوالها - على عدد من المبادئ المكرّسة: أولها انطلاق منطوقات المعرفة السياسية والاجتماعية والفكرية من أصل واحد هو الإطار المرجعي الذي يحتكر تفسير المعرفة الكلية وينوب عنها. وثانيها توجه كل هذه المنطوقات في حركة ثابتة ذات اتجاه واحد من الأعلى إلى الأدنى، مؤكدة طبيعة العلاقة بين أعلى يملك حق إصدار الأمر، وأدنى عليه السمع والطاعة، وعدم الخروج على كل ما هو مأمور به. والإجماع من المتلقّين الأدنى قرين الطاعة للواحد الأعلى الذي يقف على رأس الهرم الأصولي (مرتديا عباءة دعوة، أو بزة عسكرية)، فهو الواحد الأحد الذي يطيعه الجميع. الخروج عليه خيانة دنيوية توازي الكفر الديني.

ويقود التضاد بين النزعتين، على مستوى علاقات الحضور، إلى نظيره على مستوى علاقات الغياب، وذلك بما يجعل غياب ممثلي النزعة الدينية دالا، يمكن تبريره على أساس الاكتفاء بشبيهتها العسكرية في الخصائص التكوينية للأصولية.

ويترتب على ذلك اتجاه طبيعة المساءلة التي واجه بها كل من سعد زغلول ومصطفى النحاس كلا من عبد الناصر والسادات، فالأول - رغم إنجازاته الكبرى: (إلغاء النظام الملكي، واستكمال استقلال البلاد بالجلاء التام، والقضاء على الإقطاع، وتمكين الاقتصاد، والإصلاح الشامل في الزراعة والصناعة تحقيقا لخير الشعب وتذويبا للفوارق بين الطبقات، وبناء السد العالي، وإنشاء القطاع العام بوصفه بداية المسيرة الاشتراكية، وتأسيس جيش حديث، ودعم الوحدة العربية، ومساعدة كل ثورة في العالم الثالث، وتأميم القناة، وإرجاع الكرامة إلى الشعب الكادح الذي عرف طريقه للمجالس التشريعية والجامعات)، فاق اهتمامه بالوحدة العربية اهتمامه بالوحدة المصرية، فشطب اسم مصر الخالد بجرّة قلم، واضطر العديد من أبناء مصر إلى الهجرة التي لم يمارسوها إلا في فترات القهر العابر، فيما يقول الملك مينا، ولا ينسى تحتمس الثالث تأكيد أن عبد الناصر رغم نشأته العسكرية قد أثبت قدرة فائقة في كثير من المجالات غير العسكرية. ولا يتردد أمنحتب وزير الملك زوسر في تكرار ملاحظته التي ترى أنه كان من الواجب تجنب الحرب والكف عن استفزاز الدول الكبرى.

أما سعد زغلول فوجّه أقسى أنواع النقد، مؤكدا لعبد الناصر أنه حاول أن يمحو اسمه من الوجود كما محا اسم مصر، وأنه قال عنه في الميثاق (الذي كتبه هيكل) إنه اعتلى الموجة الثورية عام 1919، وهذا كذب، فالزعامة هبة ربانية وغريزة شعبية، لا تلحق بإنسان مصادفة ولا كضربة حظ أعمى، والزعيم المصري هو الذي يبايعه المصريون على اختلاف أديانهم، وإلا لم يكن زعيما مصريا أبدا، وإن جاز أن يكون زعيما عربيا أو إسلاميا. ويمضي سعد

زغلول قائلا إنه لم يضمر الرفض لعبد الناصر، واعتبر تجنّيه عليه نزوة شباب يمكن التسامح معها نظير ما قدّمت الثورة من خدمات جليلة، لقد قامت ثورة 1952 للتخلص من أعداء الشعب، وأتمت رسالة الثورتين السابقتين: ثورة عرابي، وثورة 1919 . وبالرغم من أنها بدأت كانقلاب عسكري، فإن الشعب باركها ومنحها تأييده. وهو ما كان يمكن أن ينطلق منه عبد الناصر، فيجعل من الشعب قاعدة الثورة، وأن يقيم حكما ديموقراطيا رشيدا، ولكن اندفاعه المضلل في الطريق الاستبدادي هو المسؤول عن جميع ما حلّ بنظام حكمه من سلبيات ونكبات. وحين يحاول عبد الناصر الدفاع عن نفسه، بأنه كانت تلزمه فترة انتقال لتحقيق الأسس الثورية، يرد مصطفى النحاس مقاطعا: حجة دكتاتورية واهية طالما سمعناها من أعداء الأمة، فقد كان بين يديك قاعدة وفدية شعبية انهلت عليها بدباباتك، وعجزت عن إقامة بديل عنها، فظلت البلاد تعاني الفراغ، ومددت يدك إلى المنبوذين من الأمة، فوقعت في تناقض مؤسف بين عمل إصلاحي يعتبر في روحه امتدادا لروح الوفد، وأسلوب حكم يعتبر امتدادا لحكم الملك والأقليات، حتى قضى أسلوب الحكم على جميع النوايا الطيبة.

وعندما يرد عبد الناصر قائلا بأن الديموقراطية الحقيقية التي آمن بها كانت تعني تحرير المصري من الاستعمار والاستغلال والقهر، يرد النحاس بأنه أغفل الحرية وحقوق الإنسان، ولا ينكر أنه كان أمانا للفقراء ووبالا على أهل الرأي والمثقفين وهم طليعة أبناء الأمة الذين انهال عليهم اعتقالا وسجنا وشنقا وقتلا حتى أذل كرامتهم، وأهان إنسانيتهم، ومحق إيجابيتهم، وخرّب بناء شخصياتهم، فأتم تدمير أولئك الذين جعلت منهم ثورة 1919 أهل المبادرة

والإبداع في شتى المجالات السياسية والاقتصادية والثقافية. ويضيف إلى ذلك أن الاستبداد أفسد على عبد الناصر أجمل قراراته، يعني مجانية التعليم التي انتهت بفساد التعليم، وتفسخ القطاع العام. ويختم نقده القاسي بأن تحدي عبد الناصر للقوى العالمية أدى إلى الهزائم المخجلة والخسائر الفادحة، ولم يفد في ذلك من الرأي الآخر لأنه لم يؤمن بالديموقراطية، ولم يتعظ بتجربة محمد علي، لأنه ما كان يسمع سوى صوته، فكانت النتيجة دويا وجلجلة وأساطير فارغة تقوم على تل من الخرائب. وعندما يرد عبد الناصر على ذلك بأنه نقل وطنه من حال إلى حال، ونقل العرب وسائر الأمم المغلوبة على أمرها، وأن السلبيات يمكن علاجها حتى تزول فلا يبقى سوى ما ينفع الناس، يرد النحاس قائلا: ليتك تواضعت في طموحك، وعكفت على إصلاح وطنك وفتح نوافذ التقدم له في شتى مجالات الحضارة. إن تنمية القرية المصرية أهم من تبنّي ثورات العالم، وتشجيع البحث العلمي أهم من حملة اليمن، ومكافحة الأمية أهم من مكافحة الإمبريالية العالمية. لقد أضعت على الوطن فرصة لم تتح له من قبل، فلأول مرة يحكم ابن وطني من أبناء البلاد دون مناوئ من ملك أو مستعمر، ولكنه بدلا من مداواة ابن لوطنه المريض دفع به إلى مباراة البطولة العالمية وهو ينوء بأمراضه، فكانت النتيجة أن خسر البطولة وخسر نفسه!

ولم تغب حدة الهجوم على عبد الناصر، سواء من سعد زغلول ومصطفى النحاس، الحضور الفاعل للكاتب المخرج الذي يغير زوايا المرايا، وينطق من وراء الأقنعة. ورغم المخادعة التي تبدأ بإعراب رمسيس الثاني عن عظيم حبه وإعجابه النابع من شعور العظمة الذي يشع من الحاكم القوي - على

الوطن كله، فإن هذه المخادعة سرعان ما تنتهي على لسان مينا الذي يبدو كما لو كان يمهد الطريق – مع تحتمس وأمنحتب – لكي ينطلق النقد الجذري لكل من سعد زغلول ومصطفى النحاس.

أما السادات فإن أهم ما يلفت الانتباه في الحساب الذي يقدمه عن ربحه وخسارته، فهو انحراف المعارضة، وهبوب التيار الديني الذي أصاب البلاد بالعنف، الأمر الذي اضطره إلى الحزم الذي أدى إلى تحالف الجميع ضده واغتياله بواسطة فتيان من التيار الديني.

ويلفت الانتباه أيضا أن نقد السادات أخف بكثير من نقد عبد الناصر، ولذلك يبحث الكاتب المخرج عن الأشباه والنظائر في التاريخ الممتد، فيدفع إخناتون إلى تحية السادات بوصفه داعية من دعاة السلام، ويبدي دهشة لاتهام خصومه له بالخيانة، فقد لاقى من قبله التهمة نفسها للسبب نفسه، ويؤكد تحتمس الثالث أن انتصار السادات في أكتوبر يذكِّره بانتصار رمسيس الثاني الذي تكلل بمعاهدة سلام والزواج من ابنة ملك الحيثيين. ويضيف رمسيس الثاني أن الحاكم مسؤول عن حياة شعبه، ومن هذا المنطلق يقوم بالحرب أو يجنح إلى السلام. ويضيف الملك أمنحتب الثاني، بعد أن يؤكد السادات إيمانه الصادق بعقم الاستمرار في الحرب، ما يؤكد شبه السادات به في حب الرفاهية لشعبه ولنفسه، فكلاهما عشق الأبهة والنعيم والعظمة والقصور. ولا ينسى حور محب تنبيه السادات إلى تهاونه في معاقبة الفساد والمفسدين الذين أوشكوا أن يحيلوا انتصاراته إلى هزائم.

ولا يغفل عبد الناصر معاتبة السادات لانقلابه على سياسته. وبالطبع

لا يفوت النحاس مسألة الديموقراطية، فيؤكد أن السادات كان يريد حكما ديموقراطيا يمارس على رأسه سلطاته الديكتاتورية، فكانت النتيجة ديموقراطية قبيلة.

وفيما عدا الموقف من السلام الذي هو استمرار للموقف الذي اتخذه محفوظ منذ سنوات ولم يتخلّ عنه، وكتبه بما أثار العداوات له، والشائعات حوله، كان جوهر النقد الذي يتحمله السادات هو موقفه السلبي من الديموقراطية. أعني الموقف الذي كان تواصلا مع زمن عبد الناصر من ناحية، وانقطاعا حديا عن مبادئ الوفد التي يجسدها الكاتب المخرج لفعل الأداء المسرحي.

وعند انتهاء محاكمة السادات ينتهي فعل المسرحة بأكمله بعد أن حقق هدفه، ونصل إلى الخاتمة التي تحمل معنى العظة والعبرة، خصوصا في العلاقة بالمتلقّين. وتمتد معاني العظة والعبرة كي تشمل فضاء فعل المسرحة في غير حالة، خصوصا الحال الذي يؤكد معنى «المصرية»، لا من حيث هي رابطة دم أو أرض، وإنما من حيث هي رابطة انتماء، فالمصري من اكتسب مصريته بالانتماء والقلب أولا، قبل الوراثة أو الهجرة الطوعية أو القسرية، وهو من عمل لصالح مصر وترك فيها من الإنجازات والآثار ما يضعه في صفوف أبنائها أو ينفيه عن هذه الصفوف. ولذلك يتميز المماليك بعضهم عن بعض، فمنهم من عرف بالظلم والفساد، ومنهم من ردَّ الغزو الخارجي عن مصر، ومنهم من عمّر الأرض، ونهض بالعمارة والفنون إلى الأمام، بما أكد حبه للوطن الذي رعاه، فتبادل وإياه الصفات التي جعلته مصريا بحق.

في مرايا النقد

1- ابتداء زمن الرواية
2- نقاد نجيب محفوظ
3- ملاحظات ختامية

(1) ابتداء زمن الرواية

بلاغة الخرنوب

في عام 1945 أصدر عباس محمود العقاد (1889– 1964) كتابه الصغير «في بيتي»، وهو العدد الثالث والثلاثون من أعداد سلسلة «اقرأ» التي كانت ذائعة الصيت في ذلك الزمان، حين كانت تصدرها دار المعارف من القاهرة. والكتاب سياحة في بيت العقاد، من منطلق أن بيت الكاتب هو العالم بها رحب، فالكتابة رحلة حول العالم الواسع بين جدران بيت صغير. وبداية الرحلة ونهايتها المكتبة التي تحتل الجانب الأكبر من البيت، ورفيق الرحلة صاحب، مريد، يحاور مضيفه، ويلقي عليه السؤال تلو السؤال، والمضيف يجيب في تؤدة الأستاذ، وثقة العارف بكل شيء، على نحو يذكِّر بمحاورات طه حسين بين الأستاذ الشيخ وتلميذه الفتى، في «أحاديث الأربعاء» و«جنة الشوك» وغيرهما من الأحاديث.

ويعني ذلك أن صاحب العقاد، في بيته، ليس سوى صورة أخرى من التلميذ الفتى عند طه حسين، كلاهما قناع ينطق الرأي الآخر، ويمثل حضور الغير في النص، أو «أنا» المخاطب التي تجتلي فيها «أنا» المتكلم حضورها، أو تتعرف بها أفكارها بواسطة النظر إلى نقيضها، على نحو يؤكد انشطار الذات، وسعيها إلى رأب الصدع في علاقتها بأفكارها أو أفكار الآخرين.

ويمارس القناع دوره، في الحالتين، بوصفه مرآة على المستوى الذاتي للتعرف، كما يؤدي دورا في عملية المراوغة التي تؤكد معنى السخرية، على المستوى المجاوز للذات في علاقتها بالآخرين. وأخيرا، تضع تقنية القناع، في الحالتين، من يختفي وراءه، موضع النقيض، أو السؤال الذي ينتظر إجابة، أو الحيلة الفنية التي نشير بها إلى الخصوم على سبيل السخرية، أو على سبيل الهجوم المراوغ، وما أكثر خصوم العقاد في رحلته الفكرية، وما أكثر من هاجمهم مباشرة أو مراوغة.

وليس من الضروري أن نكشف عن خصوم العقاد، مباشرة، في هذا السياق، فالأهم ملاحظة أنه كان في السادسة والخمسين من عمره، حين أصدر كتابه «في بيتي». وكان قد أصدر، حتى عام صدور الكتاب، ثلاثة وثلاثين كتابا من كتبه الأساسية في النقد والأدب والفكر والسير، وفرغ من نشر ثمانية من دواوينه الشعرية، وخاض معاركه السياسية البارزة، ومعاركه الأدبية التأسيسية، ومصادماته الفكرية الحادة التي كان آخرها، في أول النصف الثاني من عام صدور الكتاب، صدامه مع سلامة موسى حول الشيوعية الماركسية التي كان العقاد يقرنها بالفاشية، ولا يرى فيها خيرا لبني الإنسان، ويتنبأ بنهايتها لأنها المذهب الذي يخالف الاشتراكية في صورتها الحرة المهذبة، والمذهب الذي ظل العقاد على يقين من سوء فهمه بين أدعيائه وسوء مصيره على السواء.

وكان العقاد، في ذاك العام، ملء السمع والبصر، شيخا من شيوخ الأدب وأعلامه، إلى جانب أبناء جيله: محمد حسين هيكل، محمود تيمور، إبراهيم المازني، طه حسين، توفيق الحكيم، وغيرهم من الذين سار العقاد

على دربهم، حين كتب روايته اليتيمة «سارة» ونشرها عام 1938، بعد أن نشر هيكل «زينب» 1914 ومحمود تيمور «رجب أفندي» 1928 و«الأطلال» 1934 وطه حسين «الأيام» 1929 و«دعاء الكروان» 1934 و«أديب» 1935 والمازني «إبراهيم الكاتب» 1931 وتوفيق الحكيم «عودة الروح» 1933 و«يوميات نائب في الأرياف » 1937 و«عصفور من الشرق» 1938. ولكن كان نصيب العقاد من نجاح روايته أقل من نصيب أقرانه الذين احتفت بهم الطليعة الأدبية، واستجاب الوعي الأدبي الصاعد إلى إبداعهم الروائي استجابة الإعجاب الذي لم يحظ بمثله العقاد، على نحو خلّف، فيما أحسب، رواسب من المرارة في علاقته بفن الرواية التي لم يقترب منها، إبداعا، بعد نشره «سارة». وآثر أن يبقى مخلصا للشعر الذي كان فنه الأول، ميّالا إليه، ومنحازا، على مستوى تراتب الأنواع، ونشر منه -- بعد نشر رواية «سارة» اليتيمة – دواوين: «أعاصير مغرب» 1942 و«بعد الأعاصير» 1950 و«ديوان من دواوين» 1958 ، فضلا عن القصائد المتأخرة التي جمعها بعد موته عامر العقاد في «ما بعد البعد» 1967.

وليس من المصادفة، والأمر كذلك، أن يتجول العقاد، وصاحبه، في بيته، وأن يتوقفا في المكتبة أمام أرفف الكتب، ويجول الصديق ببصره جولة الطائر فيما يعبره، وهو يقول: ما أصغر نصيب القصص من هذه الرفوف. ويوافق العقاد على ملاحظة الصديق، ويقول: إن نصيب القصص لو نقص من مكتبته لما أحسّ، لأنه، فيما يصارح صاحبه، لا يقرأ قصة حيث يسعه أن يقرأ كتابا أو ديوان شعر، وليس يحسبها من خيرة ثمار العقول. ولعل العقاد ألقى عباراته على صديقه في نبرة حادة تشي بمرارة متأصلة، أو في جزم النافر من موضوع الخطاب، فالعبارات لا تخفي حدة النزعة العدائية التي

تنطوي عليها، إزاء هذا الفن الذي كان واعدا في ذاك الزمان، يجذب إليه شيوخ الأدب وشبابه، ويخايلهم بما يمكن أن يفتحه من آفاق. وكان الشاب نجيب محفوظ الذي لم يكن جاوز الرابعة والثلاثين من عمره في ذاك العام، على سبيل المثال، قد نشر في الفترة من 1932 إلى 1945 اثنتين وسبعين قصة قصيرة في دوريات العصر الأدبية، وفرغ من «عبث الأقدار» 1939 و«رادوبيس» 1943 و«كفاح طيبة» 1944.

ومن الطبيعي أن تصدم إجابة العقاد محاوره، فيطلب منه تفسير استخفافه بالقصص على هذا النحو، ويطرح عليه السؤال: أليس في الرواة (الروائيين) والقصاصين عبقريون نابهون كالعبقريين النابهين في الشعر وسائر الفنون؟ ويجيب العقاد بالإيجاب، لكنه يراوغ مستغلا قدراته الجدالية (تلك القدرات التي أثارت محمد مندور فأطلق على العقاد اسم «چورچياس المصري») ويقول: إن الثمار العبقرية طبقات، وقد يكون الراوية (الروائي) أخصب قريحة وأنفذ بديهة من الشاعر أو الناثر البليغ، ولكن الرواية تظل، من حيث هي رواية، أو نوع أدبي، في مرتبة دون مرتبة الشعر، ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور. ويضرب العقاد مثلا على فكرته، بواسطة التشبيه الذي ينبئ اختيار طرفيه عن دلالة، وعن موقف نفسي من المشبه والمشبه به، فيرى أن الحديقة التي تنبت التفاح لا يلزم أن تكون في خصبها ووفرة ثمراتها أوفى من الحديقة التي تنبت الجميز أو الكراث. ولكن الجميز والكراث لا يفضلان التفاح وإن نبتا في أرض أخصب من الأرض التي تنبته وتزكيه. ويعني ذلك، في المنطق الجدالي الصوري الذي يعول عليه العقاد، أننا نقرأ القصص التي تجود بها قرائح العباقرة من أمثال: ديكنز وتولستوي ودوستويفسكي وبورچيه وبروست وبيراندلو، فنؤمن

بتلك العبقريات التي لا تجارى في هذا المضمار، ولكن من حيث هي عبقريات فردية، أو حالات استثنائية للأفراد، وليس بالنوع الأدبي في ذاته، من حيث هو نوع، فالشعر يظل في الذروة العليا من أبواب الآداب، ولا يتقدم عليه غيره في التقدير والتمييز، أما القصة ففي الدرجة الدنيا من سلم القيمة الأدبية التي لا ترقى إلى رتبة الشعر في التراتب بين الأنواع.

وحين يسأل الضيف مضيفه العقاد عن المقياس الذي يرتّب به الأنواع الأدبية في مراتبها الطبقية، يجيبه العقاد بقوله إنه يعتمد على مقياسين يغنيانه عن مقاييس أخرى، وهما: الأداة بالقياس إلى المحصول، والطبقة التي يشيع بينها كل فن من الفنون. ويبدو المقياس الأول فنيا للوهلة الأولى، ينصرف إلى تقنية النوع الأدبي في ذاته، ولكنه سرعان ما ينقلب إلى مقياس طبقي، يستند إلى الموقع الاجتماعي لقراء النوع الأدبي الذين تنسحب مكانتهم على النوع الذي يقرأونه، فيصبح هو إياهم في سلم المراتب الاجتماعية، أو هم إياه في المكانة الأدبية التي تغدو مكانة اجتماعية. ويشرح العقاد مقياسه الأول بقوله إنه كلما قلّت الأداة وزاد المحصول ارتفعت طبقة الأدب، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال الأدب إلى النزول والإسفاف. وما أكثر الأداة وأقل المحصول في القصص والروايات، فيما يقول العقاد الذي يؤكد أن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيكه بيت كهذا البيت:

وتلفَّتت عَيني فَمُذْ خَفِيَتْ ... عني الطُّلُولُ تَلَفَّتَ

لأن الأداة في البيت الشعري موجزة سريعة، والمحصول مسهب باقٍ، في حين أن القصة لا تصل إلى مثل هذا المحصول إلا بعد مرحلة طويلة في

التمهيد والتشعيب، وكأنها الخرنوب الذي قال التركي عنه، فيما زعم الرواة، إنه قنطار خشب ودرهم حلاوة!

أما مقياس الطبقة التي يشيع بينها الفن، فهو أقرب من هذا المقياس في إحكام الترتيب والتمييز. ولكن علينا الانتباه إلى أن الإشارة إلى «الخرنوب» تكشف عن المعنى الطبقي الذي ينسرب حتى في المقياس الفني، فيشده بعيدا عن مسألة التقنية التي لا يختلف فيها الشعر عن القص، خصوصا من حيث استجابتهما المتجاوبة لا المتدابرة إلى المقياس ذاته، وعلى نحو لا يعلو فيه هذا النوع على ذاك في القيمة. ولكن النظرة الطبقية المنحازة إلى الشعر تنسرب إلى مفهوم النوع، وتتراجع بالجوانب الفنية للتقنية التي يبدأ بها المقياس، وتستبدل بها ما يقرن الشعر بالتفاح في تراتب الفواكه، بالقياس إلى الجميز والكراث اللذين يقترن بهما فن القص، في وجه الشبه الذي يومئ إلى تدني الرتبة التي مهما ارتقت، في سلم تراتب الفواكه، لا تجاوز مكانة الخرنوب.

ويبدو أن اللاوعي النصي، في حوار العقاد مع صديقه، يكشف المسكوت عنه من خطابه، حين يؤكد لنا أولوية المقياس الثاني، وهو مقياس طبقي صريح، على المقياس الفني الأول، خصوصا حين نقرأ كلمات العقاد التي تقول إنه لا خلاف في منزلة الطبقة التي تروج بينها القصة دون غيرها من فنون الأدب من منظور القراءة، سواء نظرنا إلى منزلة الفكر أو منزلة الذوق أو منزلة السن أو منزلة الأخلاق، فليس أشيع من ذوق القصة ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة، على مستوى عموم القراء، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصة ولا أصعب من تحصيل الذوق الشعري الرفيع حتى بين

النخبة من المثقفين. ويعني ذلك ارتباط قراء القصة بالدهماء، العامة، مقابل فن الشعر المقصور على قراء الخاصة.

والواقع أن العقاد، في هذين المقياسين، يكشف عن رسوخ العناصر التراثية التقليدية في وعيه النقدي، ورسوخ النزعة النخبوية في وعيه الطبقي. وإذا رددنا الوعي الطبقي إلى العناصر التراثية التقليدية، وهي عناصر نخبوية بأكثر من معنى، رددنا المعلول إلى علته، بما يسمح بالمناقلة بينهما، ولاحظنا أن الموروث الأدبي الذي تَشَكَّل به وعي العقاد النقدي موروث يقوم على تراتب قسري، يحتل فيه الشعر المرتبة الأولى في سلم الأنواع الأدبية، بوصفه ديوان العرب الجامع لحكمها ومفاخرها، وديوان الشاعر الفرد الذي أنزله العرب القدماء منزلة الأنبياء. وذلك تراتب اكتسب ثوبا معاصرا بالنظرية الرومانسية التي مال إليها العقاد، وأعاد إنتاجها لصالح تراثه القديم حين قال بيته الشهير:

والشِّعرُ منْ نفسِ الرَّحمنِ   والشَّاعِرُ الفردُ بينَ النَّاسِ

فأنبت المعاصر الجديد في القديم الذي يقبله ويرعاه، وبالمنطق نفسه الذي اعتمد عليه أنصار الشعر، قديما، حين وضعوا الشعر على أعلى درجة في سلم تراتب الأنواع الأدبية، وهبطوا بكل أشكال القص في النثر إلى أدنى درجات السلم. وكانت النتيجة اتحاد القيمة الأدبية والاجتماعية، وتحول الأدبي إلى الوجه الآخر من الاجتماعي، في سياق متصل، تمثل فيه العقاد التقاليد التي تولى تأصيلها أمثال ابن المعتز الذي قال: إن أحق الناس بفاضل الأدب وأولاهم باجتذاب مكنونه من كان صريح النسب صحيح المركب، وأكّد أن جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر، وسقطت

المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، وصح الخبر المَرْوي عن الرجل المَرْضِي: **لا يزال الناس بخير ما تباينوا، فإذا تساووا هلكوا**. وليس هذا التأكيد بعيدا عن ما نقرأ في «زهر الآداب» من أن الشعر بدأ بملك وختم بملك، لأن الكلام الصادر عن الأعيان أقر للعيون، فشرف القلائد بمن قلدها، كما أن شرف العقائل بمن وَلَّدها ونذكّر مرة أخرى بقول القائل:

وخَيرُ الشِّعـرِ أكرَمُـهُ رِجَالًا ... وشَـرُّ الشِّـعرِ مَـا قَـالَ العَبِيدُ

هذا الاتحاد بين الوجه الأدبي والاجتماعي للقيمة هو الذي أَسَّسَ الاستخفاف بأشكال القص في تراثنا، وألقى بها من حالق إلى حيث السُّفْلة من العامة. وقد استمر هذا الاستخفاف متصلا إلى أن تحوَّل إلى عنصر تكويني في الوعي النقدي للعقاد، وتجاوب مع تصوراته «النخبوية» عن الصفوة التي لابد أن ترتقي على العامة والدهماء، والتي تتميز بذوق مناقض لذوقها، وذلك في سياق من فكر الصفوة الليبرالية التي تعودت الاسترابة في الجماهير، والاستخفاف بفنونها، والتي انتمى إليها العقاد بأكثر من معنى، حين قرن الشعر بذوق الصفوة، والقص بذوق العامة الدهماء.

ويحاول صاحب العقاد أن ينبهه، بما ينقل إليه صوت الآخر المغاير، ويلفته إلى أن هنالك ضجة حدثت في أوائل هذا القرن حول القصة، بالغ فيها أصحابها، وخيّلوا إلى الناس أن فنون الأدب كلها عالة على القصة، وأنه لا كتابة لمن ليست له قصة. وذلك تنبيه يؤكد المراوغة التي تحققها تقنية القناع الذي يختفي وراءه صوت الآخر الذي ليس سوى صوت الأنا، خصوصا في انقسامها الذي تَرُدّ به على غيرها، فالمقصود بالملاحظة متضمن في منطوقها نفسه، ويهدف إلى الحث على إصدار الحكم بالإدانة على أصحاب هذا الرأي، وذلك على نحو يؤكد معنى السخرية ومعنى الطبقية في آنٍ.

ولذلك يؤكد العقاد أن الذين بالغوا في قيمة القصة، أوائل القرن، إنما فعلوا ذلك متأثرين بضجة الكلام الكثير عن الدراسات النفسية، تلك الضجة التي تخيّل معها البعض أن القصة هي المعرض الوحيد للكشف عن العقد النفسية، وأنها الوسيلة القريبة لفهم العلاقات بين النفوس البشرية، وتفسير المواقف والمشكلات التي تنجم عن غرائب الطباع. ويبدو أن الإشارة إلى «غرائب الطباع» قد أدّت إلى تداعي ما يماثلها في ذهن العقاد، فأضاف أن شيوع القراءة بين «الدهماء» قد أشاع معها القصة التي تفهمها الدهماء، وتؤثرها على غيرها من الفنون الأدبية، وجاء شيوع الصور المتحركة (السينما) بعد شيوع القراءة فأملى للدهماء في هذه النزعة حتى غلبت عليهم، وسرت منهم إلى النقاد الذين يتّبعون الجماهير ويسمّون نزواتها بروح العصر، وهي نزوات بغير روح.

وعند هذا الحد، ينفجر عداء العقاد المستتر لكل ما يقترن بالجماهير من فلسفات وفنون. وكما ينظر نظرة الاستخفاف إلى الصورة المتحركة (السينما) بوصفها فن الجماهير، الدهماء، ينظر إلى ما اقترن بالجماهير من نظريات اقتصادية اجتماعية، وبخاصة ما يسميه شيوع الدعوة الشيوعية بين طائفة طلاب الهدم والانقلاب. فالقصة، عند هؤلاء، فيما يتصور العقاد، أشرف أبواب الأدب، لأنها تكتب للجهلاء، وتصلح لبث الدعاية الشيوعية، وهي، عندهم، لا ينبغي أن تدار على موضوع غير موضوع القضايا الاجتماعية، كأنهم يضربون الجهل على الفقير ضربة لازب، أو كأنما هذا الفقير لا يكفيه الضنك الذي يضنيه في ساعات العمل، أو في طلاب العيش، فلا يزال في ضنكه حين يفتح الكتاب، وحين يقرأ الصحيفة، وحين يحلم، وحين يناجي ضميره، وحين يحب أن يعرف له من خصائص الإنسانية شيئا غير المعدة والزاد.

ويلفت الانتباه وصل العقاد بين القصة والسينما في هذا السياق، ذلك الوصل الذي يدل على الدور الباكر الذي لعبته السينما في إشاعة فن الرواية، خصوصا في كلاسيكياتها الأولى التي ترجمت الأحداث الروائية إلى مشاهد بصرية يشاهدها الملايين، ونقلت الرواية من علاقات القراءة المتوحدة للقارئ المفرد إلى علاقات المشاهدة الجماعية للمتفرجين المتجاورين المتفاعلين في علاقات المشاهدة التي تجمع أعدادا تجاوز المئات في العرض الواحد. وكان من نتيجة ذلك أن أضافت السينما بعدا جديدا، جماهيريا، شعبيا، أسهم في تدعيم الصلة البصرية بين الكتابة الروائية والكتل الغفيرة لهؤلاء «الدهماء» الذين ظل العقاد محافظا على نفوره منهم.

ولا أدري ماذا كان يمكن للعقاد أن يقول عن السينما بعد أن تقدمت صناعتها تقدما تقنيا مذهلا، وبعد أن عادت إلى فن الرواية الذي كانت قد هجرته، محاولة الاستقلال التام بالكتابة المباشرة لها والخاصة بها، ولكن المحاولة لم تفلح فعادت السينما إلى فن الرواية الذي كانت قد حاولت هجره، ووجدت فيه نبعا لا ينفد لتجددها، فألحت عليه إلحاحا لافتا في السنوات الأخيرة، حيث شهدنا على الشاشة البيضاء عشرات الروايات الذائعة التي أذكر منها دون ترتيب: «أساطير الخريف»، «بقايا نهار»، «البيانو»، «زمن البراءة»، «رحلة إلى الهند»، «قلب شجاع»، «بيت الأرواح»، «ساعي البريد»، «خفة الكائن غيرالمحتملة»، «العاشق» ... إلخ.

وتؤكد كثافة تعويل السينما على فن الرواية، في السنوات الأخيرة، الدور الذي لعبته السينما، ولا تزال تلعبه، منذ بدايتها إلى اليوم، في إشاعة فن الرواية. ودليل ذلك انتشار روائع الروايات العالمية بفضل الشاشة البيضاء

التي نقلت إلى الملايين رواية تولستوي: «الحرب والسلام» التي أخرجها كينج فيدور سنة 1956 على سبيل المثال لا الحصر، وقصة مارجريت ميتشل «ذهب مع الريح» التي أخرجها ڤيكتور فيلمنج سنة 1939، و«أنا كارنينا» التي أخرجها للمرة الأولى چولين دوڤيڤيه سنة 1948، ورائعة سيرڤانتس «دون كيخوته» التي أخرجها المخرج الروسي جريجوري كوزنتسييف سنة 1957، ورواية هيمنجواي «وداعا للسلاح» التي أخرجها شارلز فيدور في العام نفسه، ورواية ديكنز «الآمال الكبيرة» التي أخرجها ديفيد لين سنة 1946، قبل أن يخرج ديلبرت مان رواية «ديڤيد كوبر فيلد» سنة 1970. ولا ينسى أحد رواية دوستويفسكي «الإخوة كارامازوف» التي أخرجها ريتشار بروكس سنة 1958، أو رواية چيمس چويس «يوليسيس» التي أخرجها جوزيف ستريل سنة 1966. وقس على ذلك روايات من مثل «عناقيد الغضب» لشتاينبك، و«سوان العاشق» لمارسيل بروست، فضلا عن روايات: دانييل ديفو، وچين أوستن، وبلزاك. وزولا، وفلوبير، وهرمان ملڤيل، و د. هـ. لورنس، وفوكنر، وسارتر، وكامي، وميلان كونديرا، وامبرتو إيكو، وفرانسواز ساجان، ومارجريت دوراس، ودوريس ليسنج، وإيزابيلا أليندي... إلخ، وذلك في سياق متصاعد جمع بين الكتَّاب القدماء والمعاصرين، إلى الدرجة التي وصلت بها الأفلام المأخوذة عن روايات في مهرجان كان – 1999 إلى أكثر من عشرين فيلما، أهمها فيلم «مربية الأطفال» عن رواية بيرانديللو، و«لا أحد يكتب إلى الكولونيل» عن رواية جارثيا ماركيز... إلخ[1].

: قد دفعني إلى هذا الاستطراد الدور بالغ التأثير الذي تلعبه السينما على نحو متصاعد سواء في إشاعة فن الرواية بعد ترجمة لغته السردية إلى لغة بصرية، أو في التأثير على تقنيات الكتابة الروائية نفسها، تلك التي أصبحت - بعد السينما - تحتفي احتفاء تقنيا بالمدركات الحسية بوجه عام والمدركات البصرية بوجه خاص، مفيدة من تقنيات المونتاج، والتبئير، والزاوية القريبة Close-up ، والتناوب alternation والاستعادات flash - backs...إلخ. وذلك إلى الدرجة التي يمكن أن نتحدث فيها عن علاقات فاعلة من تبادل التأثر والتأثير بين السينما والرواية. وهي علاقات جعلت «الجماهيرية» صفة متبادلة بين الفنين اللذين تتناقل بينهما علاقات السبب والنتيجة. ويلفت النظر، من منظور هذه العلاقات، أن الكثير من المبررات التي ساقها مؤرخ الفن أرنولد هاورز - في كتابه عن التاريخ الاجتماعي للفن - لوصف عصرنا بأنه «عصر الفيلم» يتداخل والأسباب التي يبرّر بها نقاد الأدب نظرتهم إلى العصر نفسه بوصفه «عصر الرواية».

ولا أحسب أن مثل هذا التفكير المحدث كان يمكن أن يروق للعقاد لأكثر من سبب. أولها أن العقاد يردّ تدني الرواية (أو فن القص بعامة) إلى الطبقة التي يرتبط بها هذا الفن في نظره، وهي طبقة «الدهماء» التي ليست سوى قطاعات الجماهير العريضة بلغة عصرنا. وهي القطاعات التي يتزايد إقبالها على السينما التي أصبحت روايات بصرية، والتي أصبحت السينما تمثل لغير المتعلمين منها - شأنها شأن التليفزيون بتأثيره اليومي المتتابع - أداة مهمة من أدوات التثقيف وتعرف العالم الذي أصبح قرية كونية صغيرة. وثانيها أن العقاد ما كان يتخيل للرواية تأثيرا يوازي تأثير الشعر في قوته، ولعله كان سيضحك ساخرا لو حدّثه متحدث عن الدور الذي أسهمت به

رواية مثل «كوخ العم توم» في حركة تحرير العبيد في الولايات المتحدة، أو الدور الذي لعبته روايات القرن التاسع عشر في تأسيس الوعي الحديث، إلى آخر ما يمكن أن يتحدث به متحدث عن تأثير الرواية أو دورها. وربما لم يكن العقاد يكتفي بالسخرية وحدها لو قرأ عليه قارئ ما كتبه ناقد فرنسي من نقاد زمننا المحدث، هو چان ريكاردو الذي قال إنه إذا كانت الرواية هي المغامرة، بألف لام التعريف، فإن القرن العشرين جعل من مغامرة الرواية الهدف الأول من الكتابة.

لقد ظل العقاد على إيمانه التقليدي بأولية الشعر وتدني القصة بالقياس إليه، الأمر الذي ترك أثره في نظرته إلى السينما، سواء من حيث صلتها بفن الرواية، أو علاقتها بالدهماء التي تؤثر القصة وتفضلها على غيرها من الفنون الأدبية. وحين يكتفي العقاد وصاحبه من حديث التهوين من فن القصة، خصوصا بعد أن وصل الحديث إلى ذروته الدرامية، فإن الذروة الدرامية نفسها تصلح لأن تكون بمثابة «لحظة الكشف» الدالة على المسكوت عنه في الحوار كله. أعني اللحظة التي ينتقل معها العقاد بصاحبه، أو قناعه المرآة، إلى الحديث عن الشيوعية والرأسمالية وغيرها من موضوعات كتاب «في بيتي». ولكن بعد أن أدّى كل من القناع والممثل المستور دورا في فعل من أفعال المسرحية النفسية التي تكشفت عن عداء حاد لفن القص، عداء انطوى على العديد من الدوافع المتشابكة، وانبنى بعمليات تبرير وعقلنة استبدلت بالدوافع الحقيقية دوافع بديلة.

والمسكوت عنه، في فعل المسرحة هذه، هو أن العقاد قارب القصة، إبداعيا، ذات مرة فخذلته الخذلان الذي تحولت به في اللاوعي النصي، من كتابته، إلى ما يشبه الجميز أو الكراث، بالقياس إلى الشعر الذي أشبه التفاح،

والذي كان سبب الاحتفاء به (عام 1934) وتنصيبه أميرا للشعراء بعد شوقي. وأما القرّاء الذين خذلوا «سارة» في الاستجابة الفاترة إلى حضورها، فقد تحولوا، على مستوى اللاوعي النصي ذاته، إلى «الدهماء». وتلك كلمة تتكرر تكرارا ملحا، في حديث العقاد عن القصة، ولا تشير إلى كثرة العدد دلاليا فحسب، بل إلى السواد بحكم أصلها اللغوي، وإلى السناج الذي تتركه النار على القدر، وإلى القيد، والحمق، والغاشية، والإساءة. وحين يردّ الحوار الطبقة على الفن، أو يعود بالدهماء إلى القصة، فيما يشبه رد العجز على الصدر، تغدو القصة فن الجهلاء والدعوة الشيوعية الرائجة بين طلاب الهدم والانقلاب، وتصبح بلاغتها، في النهاية، بلاغة الخرنوب!

حـوار مع العقاد

لم يمر صفحا ما كتبه العقاد من هجوم على القصة، في كتابه «في بيتي»، فقد تولى المتحمسـون للقصة الدفاع عنها بوصفها الفن الذي يفتح آفاقا باهرة للأدب العربي. والطريف أن الذين بدأوا الرد على العقاد، مدافعين عن القصة، كانوا أقرب إلى الثقافة التقليدية التي استند إليها العقاد في الانتقاص من شأن القصة. والأكثر طرافة، ومفارقة في الوقت نفسه، أن الرد الأساسي على العقاد، كان في مجلة أحمد حسن الزيات الأسبوعية «الرسالة والرواية»، وهي المجلة التي كان العقاد يكتب فيها مقالا افتتاحيا كل أسبوع. وكانت مجلة «الرسالة» متسقة مع موقفها الأدبي وسياستها الثقافية عندما أتاحت الفرصة للمختلفين مع العقاد في التعبير عن رأيهم، فقد أفردت المجلة الأسبوعية بابا ثابتا للإبداع القصصي، مؤلفا ومترجما، وخصصت صفحات بارزة من أعدادها لنقد هذا الإبداع، وفتحت صفحاتها للنقاد الواعدين من الأجيال الطالعة، أولئك الذين كان من ألمعهم، على صفحات «الرسالة»، سيد قطب، تلميذ العقاد، وصاحب المقالات اللافتة التي تابعت بها «الرسالة» ما يجري «في عالم القصص»، خصوصا في احتفائها بأعمال الجيل الجديد في ذلك الزمان: علي أحمد باكثير، وعادل كامل، ونجيب محفوظ، ويوسف جوهر، وصلاح ذهني... إلخ.

وقد حمل البريد الأدبي لمجلة «الرسالة» الاستجابة السالبة الأولى إلى رأي العقاد في فن القص، وكان ذلك في العدد الثاني والثلاثين بعد الستمائة، الصادر في الثالث عشر من أغسطس 1945، حيث قرأ العقاد الرسالة التي كتبها محمد قطب، شقيق سيد قطب وداعية الدولة الدينية بعد ذلك بسنوات. وتبدأ الرسالة بتأكيد احترام صاحبها لأستاذه العقاد، وأنه يقرأ كتبه ليفيد منها علما بالحياة والنفس الإنسانية ومتعة فنية عظيمة. وقد وجد محمد قطب العلم والمتعة على صفحات كتاب «في بيتي» كما وجدها في كتب العقاد الأخرى. غير أنه يستسمح الأستاذ الكبير في الاختلاف معه حول بعض رأيه عن القصة، خصوصا ما ذهب إليه من أن مكتبته لو خلت من القصص لما أحس نقصا، فهو لا يقرأ قصة حيث يسعه أن يقرأ كتابا أو ديوان شعر، ولا يحسب القصة من خيرة ثمار العقول. ويؤكد محمد قطب أنه يتفق مع أستاذه في الإيمان بأن الشعر «فن أرقى من القصة» لأنه تعبير جميل عن النفس الإنسانية في أصفى حالاتها، ويزيد تأكيده بأنه لا يفعل ذلك إيمانا بالفن الرفيع فحسب، ولكن اعتزازا كذلك بما يكتبه من شعر بين الحين والحين.

ولكنه يخالف الأستاذ في التهوين من شأن القصة إلى حد القول بأنه لو نقص ما نقرؤه منها لما أحسسنا بهذا النقص، فالقصة دراسة نفسية لا غنى عنها في فهم سرائر النفوس فيما يقول، وليس الشعر أو النقد أو البيان المقصود بمغنٍ عنها، لأنها في ذاتها أحد العناصر التي يحتاج إليها قارئ الحياة. ويعلن محمد قطب أنه قرأ رواية «سارة»، وقرأ في ديوان العقاد ما يقابلها من شعر، وهو شعر جيد رفيع فيما يقوله، لكنه لا يغني عن قراءة سارة، ولا يقلل من قيمة ما في «سارة» من الكشف عن أبعاد نفسية عميقة، تضعها في مصاف طليعة ما أخرجه الأستاذ، فللقصة مذاق وللشعر مذاق، وكلاهما جيد مفيد.

ويتوقف محمد قطب عند مبدأ «التركيز» الذي يخص به العقاد الشعر، مقابل القصة التي يخصها بالإطناب، ويرى أن التركيز ليس في كل الحالات خير ما في الأدب، وأنه لا يغني في كل حالة عن التفصيل والتطويل، وليست التفاصيل الدقيقة التي تعرضها القصة لغوا باطلا يمكن الاستغناء عنه، أو أنها كالخرنوب الذي فيه قنطار خشب ودرهم حلاوة، فهي تؤدي مهمة فنية كبيرة، هي إعطاء صورة حية مفصلة عن الحياة الإنسانية. يضاف إلى ذلك أن العقل يشبه الجسم في تمثيله للغذاء واستفادته منه، والجسم حين يقدم له من الطعام ما يمضغه، ثم يبتلعه، ثم يهضمه، ثم يمثله، ثم ينفي ما فيه من فضلات غير نافعة، يكون أنشط أو أكثر استفادة بها لو أخذ مادة هذا الطعام بعينها «مركزة» في قرص صغير. ويضيف محمد قطب إلى ذلك أنه لا ينتقص من قيمة القصة أن قوما كالشيوعيين قد استغلوها في دعواتهم إلى أقصى حدود الاستغلال، وقالوا إنها أشرف أبواب الأدب، فالشيوعيون قد استغلوا كل أنواع الأدب ومن بينها الشعر، فلا يقال إن الشعر أو القصة فن غير رفيع لأن الشيوعيين قد استغلوه، وإنما يقال بحق إن القصة قد هبطت كثيرا في إنتاج ما بعد الثورة الشيوعية عن ما كانت عليه أيام تولستوي ودوستويفسكي، لأنها اتخذت مظهر الدعاية وحادت عن الأدب الرفيع. ولا شك لدى محمد قطب أن القصة تستطيع أن تسف أكثر مما يستطيع الشعر أو غيره من الفنون الرفيعة، وأن العصر الحديث قد بالغ في شأنها أكثر مما ينبغي، ولكن ذلك لا يعني لديه أن القصة الجيدة ليست فنا رفيعا، أو أنها لا تحتل مكانة عالية بين الفنون الإنسانية الكبيرة، فالقصة الجيدة كالشعر الجيد والفنون الأخرى ضرورية للاستزادة من الحياة، لا يغني عنها غيرها من الفنون.

ولعل أول ما يمكن ملاحظته على رسالة محمد قطب أن صاحبها لا يختلف مع العقاد جذريا، وأن اختلافه معه يقع على المستوى الكمي، في منطقة المنازعة حول الدرجة لا النوع، المدى لا القيمة، فهو مثل العقاد ينظر إلى الفن نظرة طبقية تعلي من شأن الشعر فن الصفوة بالقياس إلى القصة فن العامة، وتلك نظرة يترتب عليها الإيمان بأن القصة تستطيع أن تسف أكثر من الشعر، فموقعها من الطبقة يتجاوب وموقعها من الفن والأخلاق للقصة. ومثل العقاد، يفصل محمد قطب بين الشكل والمضمون فنيا فصله بين اللفظ والمعنى بلاغيا، ويحكم على الفنون حكما محافظا يؤثر القديم الثابت على الجديد المتغير، وينفر من اندفاع العصر الحديث في المبالغة من شأن القصة نفوره من معنى العصر الحديث ذاته. وأحسب أن شعور محمد قطب بقربه من العقاد، رغم خلافه الكمي، هو الذي دفعه إلى الاستشهاد برواية «سارة» تأكيدا لما يمكن أن يكون للقصة من قيمة، فهو لا يريد أن ينتقص من عمل أستاذه على مستوى القص من ناحية، ويؤكد احتفاءه بقيمة «سارة» التي أهملها الذوق العام والخاص من ناحية ثانية، ويعيد إلى الأذهان، في الأولى والثانية، ما سبق أن كتبه أخوه سيد قطب عن رواية أستاذه العقاد في مجلة «الرسالة» نفسها (في عددها الصادر في الثامن عشر من يوليو 1938) حين أكد أن نصيب «سارة» من الصحافة المصرية كان ضئيلا جدا بالقياس إلى قيمتها الممتازة.

ومهما يكن من أمر، فإن الخلاف الكمي يظل خلافا في النهاية، ويظل تعبيرا عن عدم الاقتناع برأي العقاد الذي انفرد به، في السياق الصاعد لمكانة الرواية والقص. وإذا كانت سطوة العقاد هي التي حددت طبيعة المخالفة في رسالة محمد قطب، وهو أحد المشايعين للعقاد، فإن جرأته على إعلان

الخلاف مع أستاذه أمر له دلالته على موضوع الخلاف نفسه، ويكشف عن المكانة التي أخذ يحتلها هذا الفن في الذوق الأدبي العام والخاص. هذه المكانة تؤكدها الرسالة الثانية التي حملها البريد الأدبي لمجلة «الرسالة» في عددها اللاحق (رقم 633) الصادر في العشرين من أغسطس عام 1945. وكانت الرسالة بتوقيع علي العماري المدرس بالأزهر.

وتلفت رسالة مدرس الأزهر الانتباه بتفتح أفقها الفكري بالقياس إلى رسالة محمد قطب، وبقدرة صاحبها على المجادلة المقنعة. ويظهر ذلك في توقف الرسالة عند المقياسين اللذين وضعهما العقاد لتفضيل الشعر على القصة (مقياس الأداة، ومقياس الطبقة) وتأكيدها أن هذين المقياسين ليسا بالحكم الفصل في مثل هذا الموضوع.

أما المقياس الأول فقد تحدث عنه علماء البلاغة والنقد الذين كانوا يرون أن خير الكلام وأبلغه ما جمع المعنى الكثير في اللفظ القليل. ولكن هذا المقياس، وإن صلح للمفاضلة بين عبارة وعبارة، أو بين بيتين من الشعر، أو قطعتين من النثر، في موضوع واحد، فيما تقول رسالة علي العماري، فإنه لا يصلح للمفاضلة بين القصة والشعر، ذلك أن فائدة القصة ليست مقصورة على الغرض الأساسي الذي وضعت من أجله. ولم تكن خمسون صفحة في قصة ما، ولو بلغت الطبقة الدنيا في القصص، تمهيدا لفائدة تقال في سطر أو أسطر، فهناك التصوير الرائع والوصف الدقيق لحركات الأحياء ونوازع النفوس، وهناك النقد اللاذع لأوضاع المجتمع، وهناك الحديث اللذيذ الرفيع عن المشاكل السياسية والاجتماعية في أسلوب قوي أخاذ، وحسبنا ذلك من كاتب عبقري، حين ينطوي كل سطر وكل عبارة على لذة ومتعة ربما لا نجدهما في أبيات كثيرة من الشعر. وقيمة الأسلوب في الآثار

الأدبية ليست بالقيمة الهينة التي لا يحسب لها حساب. وقد تكون متعة القارئ بالأسلوب وفائدته منه، ومن هذه الإشارات العابرة في ثنايا القصة، أجلّ وأرفع من الفائدة الأساسية التي تهدف القصة للوصول إليها.

ويؤكد العماري أنه لم يفهم، قط، المفاضلة بين بيت من الشعر وخمسين صفحة من قصة، ذلك لأنه إذا كان الأثران صادرين عن نابغتين، فلا شك أن خمسين صفحة من قصة تعطينا من الفوائد أبلغ وأكثر مما يعطينا بيت أو أبيات كثيرة، أما إذا كانت القصة ضعيفة ركيكة فلا يصح وزنها ببيت عبقري، ولا وجه للمفاضلة حينئذٍ، على أنه إذا كان المرجع إلى الفوائد معدودا محسوبا، فإن الخمسين صفحة قد تعطينا أكثر من البيت الواحد مهما بلغت من الضعف.

ويرفض العماري قياس القصة بالطبقة التي تقرأها، ويرى أن الطبقات الدنيا في الثقافة أو في الأخلاق لا تروج عندها إلا أنواع خاصة من القصص ليست هي التي يفاضل بينها العقاد وبين الشعر. وكما يروج عند العامة نوع من القصص رخيص، تروج عندهم أنواع من الشعر رخيصة. ويمضي العماري موضحا أن ميل العامة ليس دائما إلى القصص، فهناك من الأمم ما يميل عامتها وخاصتها إلى الشعر ويروج عندهم، وهناك أمم يميل عامتها وخاصتها إلى القصص، فميل الطبقات الدنيا ليس حكما في المفاضلة بين نوع من الآداب ونوع آخر، وإنما الحكم الفصل في طبيعة الآداب أنفسها. ويختتم العماري ردّه على العقاد بقوله إنه يأمل أن يظفر من الكاتب الكبير ببيانٍ شافٍ في هذا الموضوع الخطير.

ويرد الكاتب الكبير بالبيان الشافي في العدد اللاحق من الرسالة (العدد 635 الصادر يوم الاثنين، الثالث من سبتمبر 1945) ويبدأ بالرد على محمد قطب منتقلا إلى علي العماري. وكالعادة، يعتمد العقاد على المنطق الشكلي والمجادلة الصورية، ويبني خطابه على نبرة الجزم واليقين الذي لا ينطوي على معنى الشك. ويبدأ بالتمثيل المنطقي قائلا إنه حين ذهب إلى أن الذهب أنفس من الحديد فإنه يقرر شيئا واحدا، وهو أن الحديد لا يدرك ثمن الذهب في سوق البيع والشراء، ولكنه لا يقرر إلغاء الحديد ولا استخدام الذهب في المصانع والبيوت بديلا منه، ولا يعني أن الذهب يغني عن الحديد أو عن غيره من المعادن في غرض من أغراضه. ويمضي العقاد مؤكدا أن الشعر أنفس من القصة، وأن محصول خمسين صفحة من الشعر الرفيع أوفر من محصول هذه الصفحات من القصة الرفيعة، وأنه لا معنى إزاء هذا التأكيد القول بأن القصة لازمة، وأن الشعر لا يغني عن القصة، وأن التطويل والتمهيد ضرورتان من ضرورات الشرح الذي لا حيلة فيه للرواة والقصاصين، فالقول بأن القصاص قد يرجح الشاعر في الملكة الذهنية والقريحة الفنية، لا يعني تفضيل القصة على الشعر من أجل ذلك كما لا تفضل الجميز على التفاح، لأن الأرض التي أثمرت الجميز كانت في حالة من الحالات أخصب وأجود من الأرض التي أثمرت التفاح.

ويضيف العقاد أنه لم يكتب ما كتبه عن القصة ليبطلها ويحرم الكتابة فيها، أو لينفي أنها عمل قيم يحسب للأديب إذا أجاد فيه، ولكنه كتب ليؤكد، أولا، أنه يستزيد من دواوين الشعر ولا يستزيد من القصص في الكتب التي يقتنيها، وأنه يرى، ثانيا، أن القصة ليست بالعمل الوحيد الذي يحسب للأديب، وأنها ليست بأفضل الثمرات التي تثمرها القريحة الفنية، وأن

اتخاذها معرضا للتحليل النفسي أو للإصلاح الاجتماعي لا يفرضها ضربة لازب على كل كاتب، ولا يكون قصارى القول فيها إلا كقصارى القول في الذهب والحديد: الحديد نافع في المصانع والبيوت، ولكنه لا يشترى بثمن الذهب في سوق من الأسواق.

ويعقب العقاد على ما كتبه علي العماري المدرس بالأزهر بقوله إن الموازنة بين الشعر والقصة لا تكون إلا بذلك الميزان الذي قال العماري إنه لا يصلح للمفاضلة بينهما. لأننا إذا قلنا إن هذه القصيدة أبلغ من تلك، لجمعها المعنى الكثير في اللفظ القليل، فإننا لا نفاضل بين فنين أحدهما قاصر بطبيعته عن مرتبة الفن الآخر، ولكننا نفاضل بين كلامين أحدهما فاضل في الفن نفسه والآخر مفضول فيه. أما إذا قلنا إن الشعر أفضل من القصة، لأن الشعر من شأنه أن يجمع المعنى الكثير في اللفظ القليل، فتلك هي المفاضلة بين طبيعة الشعر وطبيعة القصة وإن بلغت في بابها غاية الإتقان.

ويعود بنا العقاد، في نقاشه الصوري، إلى التمثيل بالذهب والحديد، فيقول إن ترجيح ذهب على ذهب بخفة الوزن يدل على أن أحد الذهبين ذهب ناقص، وأن الذهب الآخر ذهب كامل، ولا يفيدنا شيئا في الموازنة بين هذا المعدن وغيره من المعادن. ولكننا إذا قلنا إن قليل الذهب أغلى من كثير الحديد، فلا يلزم من ذلك أن الحديد ناقص في صفاته المعدنية، لأنه قد يكون في بابه على غاية من الجودة والمتانة، وإنما يلزم منه أن معدن الذهب أغلى من معدن الحديد. وهذا بعينه هو ما قصد إليه العقاد فيما يقول، حين ذهب إلى أن قليل الشعر يحتوي من الثروة الشعورية على ما ليست تحتويه الصفحات المطولات من الروايات، فإن احتياج القصة إلى التطويل لبلوغ أثر الشعر

الموجز هو وحده الذي يبين لنا أن قنطارا من القصة يساوي درهما من الشعر، وأن القصة في معدنها دون الشعر في معدنه، لأن النفاسة هي أن يساوي الشيء القليل ما يساويه الشيء الكثير.

أما ما يذهب إليه العماري من أن خمسين صفحة من القصة لازمة للتصوير والحوار اللذين يتحقق بهما سياق القصة، فإن هذا اللزوم نفسه، فيما يرى العقاد، هو الذي ينزل بالقصة دون منزلة الشعر في متعة الذهن والخيال، لأن الشعر بغير حوار وبغير تمهيد، من أمثال تلك التمهيدات القصصية، يعطينا في خمسين صفحة أضعاف ما نعطاه في تلك الصفحات، بل هي لا تعطينا في القصة شيئا إلا إذا وصلت بعد التمهيد والحوار إلى مادة الشعر في لبابها: وهي التصوير والخيال.

أما عن الطبقة فيقول العقاد إن ميل بعض العامة إلى الشعر صحيح، ولكن ذلك حين يكون الشعر قصة، أو حين يكون الشعر من قبيل ملاحم الهلالي والزير سالم. أما أن يكون الشعر وصفا كوصف ابن الرومي أو البحتري، وحكمة كحكمة أبي الطيب وأبي العلاء، وفخرا كفخر الشريف وأبي فراس، فإن العامة لا تفضله على القصص التي تهتم به، وإن أسفّت غاية الإسفاف. ومما لا شك فيه عند العقاد أن عدد النسخ التي تصدر من ديوان المتنبي في الطبعة الواحدة أقل من عدد النسخ التي تصدر من «ألف ليلة وليلة»، أو من الروايات العصرية التي تتداولها الأيدي مرة في كل شهر أو مرة كل أسبوع، ومهما يكن من طبقة القراء الذين يقبلون على تلك الدواوين وتلك الروايات، فلا نزاع في أن الروايات إنما تروج لأن تحصيل لذّتها أسهل وأقرب من تحصيل لذة الدواوين ، وليس لارتفاعها عليها في طبقة الفن

وملكة التأليف. ويعود العقاد إلى قياسه الشكلي موضحا أن الفقير قد يأكل اللحوم ويأكل الغني البقول، ولكننا لا نستطيع أن نقول من أجل ذلك إن البقول طعام الأغنياء، وإن اللحوم طعام الفقراء. وكذلك قد يوجد من العامة من يقرأ الشعر حتى الرفيع منه، كما يوجد من الخاصة من يقرأ القصة حتى الوضيع منها، ولكننا لا نستطيع أن نقول من أجل ذلك إن الشعر هو قراءة الجهلاء، وإن القصة هي قراءة المثقفين.

وعند هذه النقطة ينتهي رد العقاد على ما كتبه محمد قطب والمدرس الأزهري علي العماري دفاعا عن القصة، في الحوار الذي دار على صفحات مجلة «الرسالة» حول أهمية هذا الفن ومكانته، وهو حوار أخذ شكل المناظرة المؤثرة التي كشفت تصلب العقاد في الدفاع عن نفوره اللافت من الفن القصصي، ونظرته الطبقية إلى أنواع الأدب بشكل عام، لكنها كشفت، في الوقت نفسه، عن المكانة الصاعدة التي احتلها هذا الفن في الذوق العام. لا يستثني من ذلك الذين يمثلون الاتجاهات الحديثة أو الذين يمثلون الاتجاهات التقليدية.

شعر الدنيا الحديثة

لم يكن الرد على العقاد والاستدراك عليه، دفاعًا عن فن القصة، قاصرًا على المثقفين التقليديين أمثال محمد قطب وعلي العماري وغيرهما، فقد أسهم المثقفون المحدثون في الدفاع بدرجة كبرى من الحماسة عن فنهم الجديد الواعد. وإذا كانت المفارقة، في معرض الرد على العقاد، أن الدفاع عن فن القصة قد بدأ بمن هم أقرب في تكوينهم إلى العناصر التقليدية من ثقافة العقاد، أو من كانوا أقرب إلى الشعر بحكم المربي، فإن المفارقة نفسها تدل على ما وصل إليه فن القصة من تمكن في الوعي الثقافي العام. هذا التمكن يدل، بدوره، على الجهد الذي قام به الرواد في التأصيل لهذا الفن، على مستوى الإبداع والتنظير، والإنشاء والترجمة، ابتداء من فرنسيس المرّاش صاحب «غابة الحق» إلى فرح أنطون صاحب «أورشليم الجديدة»، مرورًا بمحمد حسين هيكل صاحب «زينب»، وانتهاء بنجيب محفوظ أكثر كتّاب القصة وعدًا، حين كتب العقاد هجومه على فن القصة في كتابه «في بيتي».

ولم يكن نجيب محفوظ قد جاوز الرابعة والثلاثين من عمره حين أصدر العقاد – الذي كان في السادسة والخمسين – كتابه المستفز «في بيتي»، فكاتب «رادوبيس» أصغر من كاتب «سارة» باثنتين وعشرين سنة، لكنه كان قد أصبح نجمًا واعدًا في عالم كتابة القصة، بعد إبداعه اللافت الذي بدأ في نشره

منذ عام 1932 في جريدة «السياسة»، واستمر متصلاً في «المجلة الجديدة» (1934 - 1936) و«مجلتي» (1937 - 1938) و«الرواية» (1936 - 1940) و«الرسالة» (1940 - 1945) و«الثقافة» (1940 - 1942). وهو الإبداع الذي تأكدت قيمته بنشر مجموعة «همس الجنون» 1938، وبعدها روايات: «عبث الأقدار» 1939 و«رادوبيس» 1943 و «كفاح طيبة» 1944 و«القاهرة الجديدة» 1945، فلفت إليه أنظار النقاد الجدد من أبناء جيله، وكان أولهم سيد قطب ناقد القصص اللامع في مجلة «الرسالة» في الأربعينيات.

ومن الطبيعي أن يستجيب نجيب محفوظ إلى هجوم العقاد على فن القصة، وأن يدافع عن الفن الذي اختاره سبيلاً لإبداعه الخاص، وعيًا منه أنه فن العصر الجديد والعلامة الإبداعية على المستقبل الآتي من وراء الغيب. وفي العدد نفسه من مجلة «الرسالة» (العدد 635 الصادر في الثالث من سبتمبر 1945) حيث أكمل عبده حسن الزيات تحليله لكتاب العقاد «في بيتي»، وحيث نشر العقاد رده على منتقديه في العددين السابقين، ينشر نجيب محفوظ مقاله الشهير «القصة عند العقاد» ليرد على الكاتب الكبير الذي يحتل مركز الصدارة من مجلة «الرسالة» والحياة الأدبية على السواء. ولم يكن رد نجيب محفوظ مجرد استدراك على العقاد، أو مجرد دفاع عن فن القصة مقابل الهجوم عليها، وإنما كان بمثابة أول بيان محدث يكتبه واحد من أبناء الجيل الجديد حول الفن الواعد الذي أخذ يستقطب اهتمام القراء والمبدعين، ويسيطر على المناطق التي كانت حكرًا على الفنون السابقة، ويضيف ما يفتح أمام المخيلة آفاقًا لا حدّ لثرائها المدهش.

ويتأكد معنى الحداثة في هذا البيان حين نضعه في سياقه التاريخي، ونصله بما كتبه قبله المبدعون من رواد الفن القصصي، تأصيلاً وتأسيسًا، أعني ما كتبه أمثال جورجي زيدان عن أهمية الروايات في نهاية القرن التاسع عشر، وفرح أنطون في مطالع القرن، ومحمد حسين هيكل في العشرينيات، وإبراهيم المصري في الثلاثينيات. وهناك غير هؤلاء كثيرون ممن ذكرهم أحمد إبراهيم الهواري في كتابه القيِّم «مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث». وجميعهم يحاولون تبرير شرعية الفن القصصي وتأكيدها، لكن دون أن يجاوزوا بأبصارهم هذا الأفق إلى محاولة نقض التراتب التقليدي بين الأنواع الأدبية، والكشف عن الإمكانات الثرية لهذا الفن في المستقبل. وذلك تحديدًا، ما يميز بيان نجيب محفوظ في الرد على العقاد، حيث الوعي المحدث بروح العصر، وما يفرضه زمن العلم والصناعة والحقائق من حاجة إلى فن جديد. يضاف إلى ذلك الاقتناعُ العميق بأولوية «القصة» في الحضور، تلك التي يصفها نجيب محفوظ بأنها سيدة فنون الآداب دون منازع لثلاثة قرون خلت من أزهى عمر البشرية، كما يصفها بأنها الفن الذي جذب إليه أكبر عبقريات الأدب في جميع الدنيا المتحضرة المثقفة.

ويبدأ نجيب محفوظ بيانه بنبرة الواثق من وعيه المحدث، فيقول: إن الفن - أيا كان لونه وأيا كانت أداته - تعبير عن الحياة الإنسانية، فهدفه واحد وإن اختلفت كيفية التعبير تبعًا لاختلاف الأداة. وكل فن في ميدانه السيدُ الذي لا يبارَى، ففي عالم اللون التصوير سيد لا يعلى عليه، وفي دنيا الأصوات الموسيقا سيد لا يداني، فالفنون جميعًا تتفق في الغاية وتتساوى في السيادة كل بحسب مجاله. وهي في مجموعها تكوّن دنيا الأفراح والمسرات والحرية، حيث يعيش أبناؤها على وفاق ومحبة وتعاون، لا يكدر صفوهم مكدر إلا أن

يتصدى رجل كبير كالعقاد لدنياهم المطمئنة، فيرمي بُحَيْرَتها الساجية بحجر ثقيل يطيّن رائقها، ويبعث الثورة في أطرافها، فيقول: إن هذا اللون من الفن راقٍ وذاك منحط، هذا عزيز وذلك مبتذل. ولن يفيد الفن شيئًا من تحقير العقاد لبعض أنواعه، إلا أن يغضب قومًا أبرياء يحبون الحق كما يحبه، ويولعون بالجمال كما يولع به، ويبذلون في سبيل التعبير عنه كل ما في طاقتهم من قدرة وحب.

وينتقل نجيب محفوظ من العام إلى الخاص، داخلاً باب المجادلة العقادية، وصلته بها صلة الفلسفة التي درسها في الجامعة، فيرى أن البعض قد يعقب على رأي العقاد في القصة بأن العقاد ما قصد التحقير، حين جعلها أدنى من الشعر، لأن العقاد مفكر، وكل مفكر له الحق كل الحق في أن يرتب الفنون عامة أو فنون الأدب خاصة، كما يرى. وهذا صحيح على مستوى الفكر في ذاته، فيما يرى نجيب محفوظ الذي يستدرك مؤكدًا أن العقاد حين ذهب إلى ما ذهب إليه لم يكن مفكرًا بقدر ما كان مجادلاً، وأن العقاد الخَصُومَ تغلب على العقاد الناقد. ويضيف نجيب محفوظ: إن وصف العقاد للقصة بأنها ليست من خيرة ثمار العقول، وما قاله لصاحبه، في بيته، حين لاحظ ضآلة نصيب القصص في مكتبته، من أنه لا يقرأ قصة حيث يسعه أن يقرأ كتابًا أو ديوان شعر، إنما هو أمر يسلب العقاد حق الحكم على القصة، فالرجل الذي لا يقرأ قصة حين يسعه أن يقرأ كتابًا أو ديوان شعر ليس بالحكم النزيه الذي يقضي في قضية القصة. والرجل الذي يلاحظ على مكتبته صغر نصيبها من القصة ينبغي أن تكون القصة آخر ما يرجع إليه في حكم يتصل بها، بل إنه يفضل النقد -لا الشعر والنثر الفني وحسب- على القصة، والنقد ميزان

لتقويم الفنون، فكيف يفضّــل على أحدها؟ وهل تنزل القصة هذه المنزلة عند شخص إلا إذا كان لها كارهًا وعليها حاقدًا؟!

هذا السؤال الاستنكاري الساخر الذي ينهي به نجيب محفوظ نزاله الجدالي الأول مع العقاد، يكشف عن المسكوت عنه في هجوم العقاد على القصة، ويرد الهجوم إلى دوافعه التي سكت عنها نجيب محفوظ، بدوره، فلم يقل بصراحة ما قاله إبراهيم الصولي قديما: مَنْ جهل شيئًا عاداه. ولم يقل مباشرة: من لم ينجح في شيء هاجمه. لكن نجيب محفوظ بمكره الرهيف يلمح إلى الموضوع، ويومئ إلى المسكوت عنه، مفيدًا من تعمقه الباكر في الدراسات النفسية، وثيقة الصلة بفن القصة، التعمق الذي دفعه إلى الابتداء بأقاصيص «همس الجنون» 1938 قبل أن يقتحم العقدة الأوديبية في رواية «السراب» 1948، وهو التعمق الذي لفته إلى ما انطوى عليه كلام العقاد من كره أو حقد دفين.

ويترك نجيب محفوظ منطقة المسكوت عنه، حيث الكره الدفين والمزاج والهوى، وينتقل إلى تفنيد الحجج نفسها، ومقارعة الفكرة بالفكرة، ويتوقف عند المقياسين اللذين اعتمد عليهما العقاد في تحقير فن القصة بالقياس إلى الشعر أو النقد، وهما ميداناه البارزان وعلامتا تفوقه الذي لا نزاع فيه. أما عن كثرة الأداة وقلة المحصول في القصة بالقياس إلى الشعر، فيرى نجيب محفوظ أنه لا فارق بين الأداة والمحصول في كل فن رفيع، بل هما شيء واحد في حقيقة الأمر، ففي الشعر الجيد كما في القصة الجيدة تتحد الأداة والمحصول، وهذا يتفق ومعنى البلاغة الحديثة التي لا تفصل بين الفكرة والكلمة، أو بين الموضوع والشكل، ففي الفن الجيد، قصة كان أو شعرًا،

ينمحي التنافر بين الأداة والمحصول. فإذا زادت الأداة على المحصول فذلك شاهد ضعف أو ركاكة قد يعتوران الشعر كما قد يعتوران القصة، ولكنه ليس صفة ملازمة للقصة دون غيرها من فنون الأدب، فهذا المقياس نافع للتمييز بين الجيد والرديء من آيات الفن الواحد، لا للموازنة بين الفنون المختلفة، لأن كل فن في ذاته يشترط الانسجام الكلي بين أداته ومحصوله. وإذن فكيف يرى العقاد كثرة الأداة وقلة المحصول صفة ملازمة للقصة؟ ويجيب نجيب محفوظ عن السؤال بأنه لا يجد جوابًا إلا أن العقاد يعد التفاصيل في القصة زيادة في الأداة، أو أنه يعتبر القصة عملا أدبيا مطولا ذا مغزى يمكن تلخيصه في بيت واحد من الشعر. وذلك فهم عجـيب فيها يقول نجيب مـحفوظ، فالقصة لا ترمي لمغزى يمكن تلخيصه في بيت واحد من الشعر. ولكنها صورة من الحياة، كل فصل منها يمثل جزءًا من الصورة العامة. وكل عـبارة تعين على رسم جزء من الكل، فكل كلمة وكل حركة تشترك في إحداث نغمة عامة لها دلالتها النفسية والإنسانية، وكل جملة – في القصة الجيدة – تقرأ وتستعاد قراءتها ولا يغني عنها شيء من شعر أو نثر.

وإذا كان ذلك الرد يؤكد معنى البلاغة الحديثة التي ينتسب إليها نجيب محفوظ، بالقياس إلى البلاغة القديمة التي ينتسب إليها العقاد، والتي تفصل الفكرة عن الكلمة والشكل عن المضمون، فإن هذه البلاغة الحديثة نفسها تقود نجيب محفوظ إلى تأكيد البلاغة الخاصة للقصة، ووصلها بإيقاع العصر الصاعد، وهو الإيقاع الذي ينزلها في بلاغتها الخاصة المنزلة التي تستحقها بين الفنون. ويتضح ذلك حين يؤكد نجيب محفوظ أن التفاصيل في القصة ليست مجرد ملء فراغ، ولكنها ميزة الرواية حقًّا على فنون القصة الأخرى وفنون الأدب بوجه عام. وهي لم توجد اعتباطا ولكنها جاءت نتيجة لتطور العصر

العلمي العام، فالعلم هو الذي وجه الانتباه للأجزاء والتفاصيل، بعد أن ركزته الفلسفة طويلا في الكليات. اكتشف العلم لكل جزء من أجزاء المادة - حتى الذرة - حياة وأهمية، وبدت آثار هذه النزعة العلمية في عالم الآداب في عناية الرواية بالتفاصيل. ولم يعد الأدب يكتفي بتحضير الأقراص المركزة (الشعر التقليدي الذي يقوم على الحكمة الموجزة، والبلاغة التقليدية التي تقترن بالإيجاز والقول الفصل) وأدرك أن التفاتة أو فلتة لسانية، أو حال إنسان وهو يتناول طعامه، أمور لها دلالتها النفسية وتعبيرها الصادق عن الحياة.

هذا الوصل بين زمن الرواية وزمن العلم، لو استخدمنا مصطلح أيامنا، وَصْلٌ بالغ الدلالة على حداثة دفاع نجيب محفوظ عن القصة بوجه عام، والرواية بوجه خاص، وبالغ الدلالة على مكانة «العلم» في روايات نجيب محفوظ نفسها. ولست في حاجة إلى التذكير بالعبارات التي تمجد العلم في روايات نجيب محفوظ التي كتبها في الأربعينيات ومطالع الخمسينيات. فكلنا يذكر شعارات أحمد عارف في «خان الخليلي»، وغواية العلم التي وقع فيها كمال عبد الجواد في «الثلاثية» ولم ينقذه منها شيء. وقد يبدو معنى العلم معنًى وضعيا في العبارات السابقة، ويفسر الحتمية السيكولوجية التي وقعت فيها رواية «السراب» وغيرها، لكن هذا المعنى كان البشارة التي انتقلت بها الرواية، على مستوى وعي جيل جديد من أبناء الليبرالية المصرية، من أفق المثقف الشمولي، التأملي، المتفلسف، الذي كان يمثله نموذج العقاد، إلى أفق مثقف عصر العلم الذي يعي عصره ويتعلم منطقه الذي يجاوز المنطق الأرسطي إلى أفق مغاير من الحتمية أو العلاقات التي لا تستطيع أن تقتنصها بلاغة الأقراص المركزة.

هذا الوعي هو الذي دفع نجيب محفوظ إلى الاستشهاد بتوماس مان، وبلاغة التفاصيل عنده، وهو استشهاد له أهميته في سياق كتابة نجيب محفوظ الذي لم يكن قد كتب الثلاثية بعد، والذي كان لرواية الأجيال عند توماس مان تأثيرها عليه حين كتب الثلاثية، إلى جانب تأثير بقية عائلة روايات الأجيال الشهيرة، عند جلزورثي وديكنز وبلزاك وغيرهم. لكن نجيب محفوظ يضيف إلى الاستشهاد بتوماس مان الإشارة إلى ما صرح به العقاد ذات مرة، معجبا بالتفاصيل الدقيقة في رواياته وبراعتها في الدلالة والتأثير. وهو تصريح يدفع نجيب محفوظ إلى تساؤلاته الساخرة: كيف يساوي بيت من الشعر، والأمر كذلك، خمسين صفحة من قصة؟ وهل نغالي إذا قلنا إن صفحة من قصة تحتاج لعشرات البيوت من الشعر لتحيط بدقائقها وجمالها؟ لقد رمى بعض المتعصبين للأجناس العربَ بضعف الخيال والعجز عن الإبداع والتحليل والتفصيل، والاكتفاء بتصور المعاني وتركيزها. فهل يريد العقاد أن يؤيد هذه الأقوال الجائرة؟ . والواقع، فيما يقول نجيب محفوظ، إن الإبداع الفني لا يتمثل في عمل أدبي كما يتمثل في أدب القصة، ولذلك اتخذ أغلب السِّفر الخالد صورة من صور القصة كالملحمة والتمثيلية.

وقد نلاحظ أن حدة الدفاع عن القصة جرفت نجيب محفوظ إلى موقف يختلف عن البداية الهادئة التي انطلق منها، وهي البداية التي تسوِّي بين الفنون والأنواع بعيدا عن التراتب، وأنه بدل أن يمضي في نقض مبدأ التراتب بين الفنون والآداب عمومًا، يعود ليستبدل تراتبا بآخر، ويقلب الطاولة على العقاد، واضعًا الفن الذي يتحمس له موضع الفن الذي أعلى العقاد من شأنه. ولكن لو غضضنا الطرف عن حدة الاندفاع، والعبارات الحماسية،

والأسئلة الساخرة، واللفتات الماكرة، فإن موقف نجيب محفوظ الذي يبلوره المقال، أو يتبلور به، ينطلق من منظور يصل بلاغة النوع بروح العصر، ويقيم تراتب الأنواع على هذا الأساس. وما دمنا دخلنا في عصر العلم الذي علمنا الاهتمام بأدق التفاصيل، إلى أن وصلنا إلى الذرة، فالفن الصاعد في هذا العصر لابد أن يكون هو الرواية. وتلك حتمية أخرى من حتميات العلم الوضعي الذي تَـمثَّله نجيب محفوظ في هذه المرحلة الباكرة من عمله، قبل أن يجاوز المعنى الصارم للحتمية، ويستبدل بها مركبات أخرى، صنعت نموذج «عرفة» الساحر في «أولاد حارتنا». وأحسب أن هذه الحتمية هي نفسها التي فرضت على نجيب محفوظ البقاء في دائرة المحاكاة، وهو يقوم بتعريف القصة، خصوصًا حين يجعل منها صورة من الحياة، فكل فصل منها يمثل جزءًا من الصورة العامة، وذلك تعريف يسوِّي، في علاقة السببية المباشرة، ما بين زمن الرواية وزمن العلم من ناحية، وبلاغة الرواية ومحاكاة الحياة أو نقلها كما هي من ناحية ثانية.

لكن سرعان ما يفارق نجيب محفوظ هذه الحتمية، حين يصل إلى المقياس الثاني للعقاد، وهو مقياس الطبقة الذي يردُّ التحقير من شأن القصة إلى شيوعها بين العامة. ولا ينازل نجيب محفوظ العقاد، في هذا المقياس، في ميدان المادية الجدلية أو التاريخية، وإنما في ميدان المنطق الأرسطي. ويرى أن العقاد يصوغ قياسًا مؤداه: إنه ما دامت القصة تنتشر في طبقة لا يتنازل إليها الشعر، فهي أدنى منه وهو أرقى منها. وذلك قول وجيه من حيث الظاهر، ولكنه ينطوي على شيء خطير في الواقع، فمجرد انتشار فن في طبقة لا يدل على شيء ما لم نبحث أسباب انتشاره، فالموسيقا تنتشر في جميع الطبقات حتى بين الأميين، فهل يقال إن النحت مثلا أرقى منها لأنه لا يكاد يتذوقه إلا

رواد المتاحف؟ ثم ما نوع القصص المنتشر حقا؟ أليس هو قصص الجريمة والمخاطرة والغرام المبتذل؟ وكل ذلك ليس من القصة الفنية في شيء. والقصة الفنية، فيما يؤكد نجيب محفوظ، حكاية تروى كالقصة المبتذلة، إلا أنه يشترط فيها أن تعرض في ثنايا روايتها قيمة إنسانية، أو أكثر، كتصوير الشخصيات وتحليل النفس والشاعرية والفكاهة أو السخرية والمفارقة والمعاني الفلسفية والآراء الاجتماعية، بل إن من كتَّاب القصة المحدثين من يستهين بالحكاية ويقنع بالقيم، فإذا خلت القصة من هذه القيم فهي حكاية وليست قصة فنية، ولا يجوز لمنصف أن يحكم بها على هذا الفن، وإلا جاز لنا أن نحكم على الشعر ببعض الأزجال الخسيسة التي يحفظها العوام.

ولا يكتفي نجيب محفوظ بذلك، بل يضيف ما يزيد منطق العقاد نقضا، ويرى أن انتشار القصة ميزة لها لا عليها. ودليل ذلك أن الخاصة التي تقرأ الشعر الرفيع وتتذوقه تقرأ القصة الرفيعة وتشغف بها. وإذا كان العقاد لا يقرأ القصة إلا مضطرا فطه حسين وإبراهيم المازني وتوفيق الحكيم وإيزنهاور يقرءونها بغير اضطرار. ولئن انتشرت القصة في طبقات أخرى فذلك لسهولة عرضها وتشويقها، وليس بالسهولة من عيب يجرح الذوق السليم، ولا بالتشويق من انحطاط يؤذي الفهم الرفيع. وحسب القصة فخرا أنها يسرت الممتنع من عزيز الفن للأفهام جميعًا، وأنها جذبت لسماء الجمال قومًا لم يستطع الشعر - على قِدَمِهِ ورسوخ قَدَمِه - رفعهم إليها، فهل يكره العقاد ذلك فيما يقول نجيب محفوظ ساخرًا، أو أنه يحب كأجداده كهنةِ طيبة أن يبقى فنه سرا مغلقا إلا على أمثاله من العباقرة!! وليست علامة التعجب من عندي فهي موجودة في الأصل الذي نشرته «الرسالة» لنجيب

محفوظ، ودلالتها الساخرة لا تخفى على أحد، بوصفها الذروة الصاعدة للمنطق الجدالي الذي يتوسل بكل الأسلحة لنقض حجج الخصم.

وما إن ينتهي نجيب محفوظ من هذا النقض الجدالي حتى يعود إلى خدنه الأثير، مرة أخرى، أعني «العلم»، فيقلب التراتب الرأسي في القيمة إلى تراتب أفقي في الزمن، ليؤكد مكانة القصة بوصلها ، مرة أخيرة ، بالعلم. ومن ثمّ يعود بنا إلى الحتمية مرة أخرى. فيقول : «إن أهم أسباب انتشار القصة، الانتشار الذي جعل لها السيادة المطلقة على جميع الفنون الجميلة، هو ما يعرف بروح العصر. لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتما لفن جديد، يوفّق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه القديم إلى الخيال. وقد وجد العصر بغيته في القصة، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار، فليس ذلك لأنه أرقى من الزمن، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائما للعصر، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة».

ويضيف نجيب محفوظ إلى السبب السابق سببا ثانيا مرتبطا به، يتصل بما تنطوي عليه الدنيا الحديثة من تعقد وتنوع واختلاف ومغايرة، وكلها صفات تقتنصها القصة بما تقوم عليه من مرونة تمكنها من الاتساع لجميع الأغراض، بوصفها الأداة الصالحة للتعبير عن الحياة الإنسانية في أشمل معانيها. ولعل الشمول في التعبير، فيما يختم نجيب محفوظ، يكون مقياسًا أصدق من المقياسين اللذين يقترحهما العقاد، ودلالته واضحة في أن «القصة أبرع فنون الأدب التي خلقها الإنسان المبدع في جميع العصور».

وعند هذا الحد، يختم نجيب محفوظ دفاعه – البيـان عـن القصـة، قالبًـا التراتب الذي أقامه العقاد رأسًا على العقاد، واضعًا الشعرَ موضـع التعبـير عن عصور الفطرة والأساطير والقصة موضع التعبير عـن عصـر العلـم. ويعني ذلك، ضمنًا، وضع العقاد الشـاعر موضـع نمـوذج المبـدع القـديم الذي جاوزه العصر الجديد، ووضـع القـاص بعامـة، والروائـي بخاصـة، موضع المبدع الحديث الذي يلتقط نغمة العصر الواعـدة بـالعلم، ويتمثـل روحه الذي ينطوي على معنى اكتشاف المجهول، فيوفق بين شغف الإنسان الحديث بمعرفة الحقائق ونزوعه القديم الجديد إلى الخيال، ويصوغ من هذا وذاك، أو بهذا وذاك، الرواية التي هي شعر الدنيا الحديثة.

(2) نقاد نجيب محفوظ

-1-

لا أظن أديبا عربيا – في عصرنا الحاضر – شغل عقلنا الأدبي مثلما شغله نجيب محفوظ. إن عالمه القصصي – بمستوياته المتعددة، وعلاقاته المعقدة، ورموزه المراوغة – يثير جدلا لا يفض، ويطرح مشكلات لا تُحدُّ، ويغذي جهدا نقديا لا يتوقف في الكشف عن عناصر هذا العالم. وبقدر ما يظلّ هذا العالم حمّالا للمعنى، مولّدا للدلالة، فإنه يثير عمليات لا تتوقف في التحليل والتفسير والشرح. وقد تتعارض هذه العمليات أو تتشابه على المستوى الإجرائي، وقد تختلف أو تتفق من حيث الغاية أو المنظور، لكنها تمثل – في النهاية – وضعا معقدا من التفاسير والشروح والتأويلات، أعني وضعا ينطوي على التعقد والتنوع والغنى، مثلما ينطوي على التضارب والتعارض والتناقض.

لقد تحدث لويس عوض – ذات مرة – عن «كورس النقاد» الذي ينطلق كلما أصدر نجيب محفوظ عملا جديدا، فتتدفع أنهار الأحاديث والمقالات تترى في الصحف والمجلات، وعلى موجات الإذاعة. قال لويس عوض:

«ما عرفنا كاتبا من الكتّاب ظل مغمورا مغبونا مهملا عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم، ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة في السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضا، مثل نجيب محفوظ. وما عرفت

كاتبا رضي عنه اليمين والوسط واليسار، ورضي عنه القديم والحديث ومن هم بين بين، مثل نجيب محفوظ، فنجيب محفوظ قد غدا في بلادنا مؤسسة أدبية أو فنية مستقرة، تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التي تقرأ عنها. ولعلك لا تعرف ما يجري بداخلها، وهي مع ذلك قائمة وشامخة، وربما جاء السياح، أو جيء بهم، ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة. والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب ، بل هي مؤسسة شعبية أيضا، يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة وفي البيت وفي نوادي المتأدبين البسطاء»[1].

ولقد قال لويس عوض ما قال في مارس 1962، فماذا يمكن أن يقال بعد هذه السنوات؟ . إن الكتابة ظلت مستمرة، وظل الإعجاب قائما، وإن زاحمت هذا الإعجاب أصوات معارضة فقد تزايدت حدة الإعجاب نفسها وتكاثفت طوال هذه السنوات. وها نحن – الآن – نجد أمامنا أكثر من اثني عشر كتابا مطبوعا باللغة العربية – وحدها– عن نجيب محفوظ وحده، ناهيك عن عدد هائل من الكتب الأخرى التي تتعرض للقصة العربية، أو الأدب العربي في عمومه، كما نجد أكثر من عدد خاص لمجلات عالية الصوت واسعة الانتشار، ومجموعة لايستهان بها من رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات، ومقالات متناثرة – لم تجمع في كتب – يصعب حصرها. (ولماذا لا نضيف ومجموعة من المسرحيات والتمثيليات الإذاعية والتليفزيونية المعدة عن روايات نجيب محفوظ، أو قصصه القصيرة، تقدم أكثر من منظور في تفسير الكاتب نفسه؟! .. ناهيك عن كتاب عن «نجيب

محفوظ على الشاشة»، وكتاب كامل للمؤلف نفسه -هاشم النحاس- عن «يوميات فيلم» مأخوذ عن رواية «القاهرة الجديدة»). وإذا تجاوزنا ما هو مكتوب باللغات الأجنبية، أو ما هو مترجم عنها - وما أكثره، بل ما أجدره باهتمام مستقل - وحصرنا اهتمامنا فيما هو مكتوب بالعربية وحدها، وجدنا - على المستوى الكيفي والكمي معا - وضعا نقديا فريدا، لم يتكرر مع قاص عربي في العصر الحديث . ولا أدل على ذلك من أنه بعد نشر هذه الدراسة لسنوات قام الدكتور علي تميم ، من الإمارات، بإعداد أطروحة دكتوراه (طبعها في كتاب) عن الموضوع نفسه ، بإشراف الصديق الدكتور خليل الشيخ ، وهو عالم فاضل في الجامعة الأردنية ؛ الأمر الذي يعني أن «نقاد نجيب محفوظ» قد صار في ذاته ، حقلا خصبا رحبا لنظريات التأويل والاستقبال وغيرها من تطبيقات نقد النقد بمعانيه المتسعة .

ترى هل يرجع هذا الوضع الفريد إلى لون من النظرة الواحدية التي لا ترى في الرواية سوى نجيب محفوظ، وفي المسرح سوى توفيق الحكيم، وفي القصة القصيرة سوى يوسف إدريس؟! قد يكون هذا سببا، لكنه سبب جزئي تماما؛ فما كتب عن توفيق الحكيم، أو عن يوسف إدريس، أو عنهما معا، لا يصل إلى ما كتب عن نجيب محفوظ من حيث الكم أو الكيف. وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ قد أصبح سهلا «موطّأ الأكناف»، خاصة بعد كثرة ما كتب عنه، وهو وضع يغري الكثيرين بالكتابة عنه، ومواصلة السير في طريق ممهد. ولكن لماذا كثرت الكتابة عن عالم نجيب محفوظ أصلا؟ وهل أصبح سهلا حقا؟. إن كثرة الكتابة قد لا تزيد الغامض وضوحا، بل لعلها - على عكس ما يتصور - تزيد الواضح غموضا.. ذلك لأن كل كتابة جديدة-

وأعني كل «قراءة» جديدة حقا – بقدر ما تفك بعض مغالق النص، وتفض بعض مستويات الالتباس في شفراته، تلفت الانتباه إلى مغالق أخرى، وتومئ إلى التباسات مختلفة، فتدفع إلى كتابة جديدة، وعلى نحو يظل معه عالم نجيب محفوظ – برغم كثرة ما كتب عنه – في حاجة إلى مزيد من الكشف، ومن ثمَّ المزيد من الكتابة والقراءة. وقد يقال إن السبب في هذا الوضع الفريد الذي يحتله عالم نجيب محفوظ يرجع إلى غموضه. ولكن ماذا عن شعر أدونيس مثلا؟ أليس «مفرد بصيغة الجمع» أغمض من أشد قصص نجيب محفوظ غموضا، أعني تلك القصص التي وصفت – ذات مرة – بأنها «أحاج وألغاز». فهل كُتِبَ عن «أدونيس» عشر ما كُتِبَ عن نجيب محفوظ؟

وقد يقال إن عالم نجيب محفوظ عالم بالغ الغنى في تعقد مستوياته وتغير محاوره، إذ يجمع بين القص التاريخي والقص الواقعي. ويضم الرمز الجزئي الذي يتخلل النغمة السائدة لعمل واقعي مع الرمز الكلي الذي تتعدد دلالاته -عندما يسيطر على الرواية- فيفضي إلى أكثر من تفسير، أو تتوحد دلالته فيصبح الرمز تمثيلا خالصا Allegory. يضاف إلى ذلك ما يقال من أن هذا العالم يضم بين جنباته المدارس والاتجاهات المختلفة، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية، ناهيك عن الطبيعية والسيريالية والعبث، وكل ما شئت من أسماء وأوصاف. وكأن العالم الروائي لنجيب محفوظ «متحف» لكل ما عرفته القصة من مذاهب واتجاهات، و«معمل اختبار» لكل ما عرفه النقد من مناهج واتجاهات، ابتداءً من «التاريخية» وانتهاءً بـ «البنيوية».

وقد يقال - لو تجاوزنا هذا الجانب الشامل - إن أبطال عالم نجيب محفوظ يمثلون قطاعات المجتمع المصري وشخصياته - في تطورها وتغيرها - منذ ثورة 1919 إلى عصر الانفتاح، وإن هؤلاء الأبطال يعكسون سعيا إلى الأفضل، ورغبة في الخلاص من الماضي، وإن احتجاجهم الحار المتحمس، الحاد بلا هوادة في كثير من الأحيان، إنما يعكس الجرأة في محاولة الوصول إلى الجذور، والإخلاص في الكشف عن السبب الحقيقي لمأساة المجتمع المصري. وكأن هؤلاء الأبطال - عندما يجتمعون في عالم روائي واحد- يقدمون للمجتمع مرآة خلاّقة، كي يرى فيها المجتمع صورته الحقيقية، ويرى فيها «المستقبل الواعد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضي المسرع إلى المغيب»[2].

وقد يقال - على سبيل التخصيص للتبرير السابق- إن عالم نجيب محفوظ يعكس الظروف المتناقضة والمعقدة، والتأثيرات الاجتماعية والتقاليد التاريخية، تلك التي أسهمت في تحديد نفسية أبناء «البرجوازية الصغيرة»[3]، وصنعت أزمة طلائعها في الانتماء، خصوصا تذبذبها وتناقضها في حل قضيتي «الحرية» و«العدل»، وذلك من غير أن تتخلى هذه الطلائع عن حلم «الثورة الأبدية». وما أكثر الاستشهاد - في هذا المجال - بعبارات كمال عبد الجواد في (السكرية) التي تقول:

«إني أومن بالحياة وبالناس وأرى نفسي ملزما باتباع مُثُلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق، إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب، كما أرى نفسي ملزما بالثورة على مُثُلهم ما اعتقدت أنها باطل، إذ النكوص عن ذلك خيانة، وهذا هو معنى الثورة الأبدية».

وما أكثر التوحيد بين كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ، في هذا السياق، وهو توحيد يفضي - صراحة أو ضمنا - إلى الحديث عن نجيب محفوظ بوصفه من فاق أقرانه «وعيا بحقيقة الظروف الحضارية والتاريخية، وبطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية في المجتمع المصري»[4].

وقد يقال - من حيث تحديد المحتوى الفكري - إن عالم نجيب محفوظ ينطوي على «رؤية» وسطية، ونحن أمة وسط. وقد يقال - في هذا الاتجاه - إن عالمه ينطوي على «توليفة» فكرية، يمكن أن تنجذب إليها كل طوائف الفكر المتصارعة في الوطن العربي. ومن الممكن - في هذا الاتجاه - أن نسترجع ما يقوله «جعفر الراوي» في «قلب الليل» عن مشروعه الفكري الذي يقوم على أسس ثلاثة: أساس فلسفي، ومذهب اجتماعي، وأسلوب في الحكم، بحيث يصبح المشروع قاعدة لنظام سياسي «هو الوريث الشرعي للإسلام والثورة الفرنسية والثورة الشيوعية»[5]. إن مثل هذا المشروع - لو كان حقا هو ما يشير إليه عالم نجيب محفوظ - قد يجعل منه الكاتب الذي «رضي عنه اليمين والوسط واليسار، ورضي عنه القديم والحديث ومن هم بين بين» - كما يقول لويس عوض، إذ يعطي المشروع كل طائفة بعض ما تهوى، فيغريها بقبول العالم الروائي، والإعجاب به، لعلها توجهه - شيئا فشيئا - إلى مواقعها، على أن مثل هذا التبرير - لو صح - يضع مهادا للدوافع المتعارضة والمتضادة وراء مداخل النقد إلى عالم نجيب محفوظ، ويبرر محاولات بعضهم - المتكررة - في السيطرة على هذا العالم، أو اقتناصه في «منظومة» أو «منظومات» فكرية محددة. ورغم ما في هذا التبرير من إغراء براق، فإنه يختزل عالم محفوظ، ويجعل منه «وثيقة فكرية» من ناحية، ويثير

السؤال عن صحة هذا الإعجاب المجمع عليه بين طوائف «اليمين والوسط واليسار» من ناحية مقابلة.

إن استجابات النقاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التنافر، وأقرب وصف إلى تشخيصها - الأولي - هو «الفوضى» التي يجتمع فيها كل شيء، ويجوز فيها أي شيء. ويزيد من حدة هذه «الفوضى» أن استجابة الناقد الواحد تتراوح - غير مرة - بين نقيضين لا يجتمعان. وهنا يمكن أن نعود إلى لويس عوض نفسه لنراه يقول:

«نجيب محفوظ عندي كاتب من أولئك الكتَّاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب، كلما قرأته غلا الدم في عروقي ووددت لو أني أصكه صكا شديدا، ونجيب محفوظ في الوقت نفسه هو عندي كاتب من أولئك الكتَّاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق الغرب، كلما قرأته عشت زمنا بين أمجاد الإنسان، وقالت نفسي: ليس فن بعد هذا الفن، ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة»[6].

إن استجابة الناقد - في هذا السياق - استجابة واضحة التناقض بين طرفيها، إذ تنطوي على الإيجاب والسلب معا، مثلما تنطوي على الإعجاب والنفور. ترى هل يرتفع نجيب محفوظ إلى مصاف الكتَّاب العظام - عند لويس عوض - لأنه يشبع بعض تصورات الناقد القيمية عن الفن، أو يُرضي مُثُله الجمالية المميزة؟ وهل ينحدر نجيب محفوظ فيستحق «الصك» - وما أثقل الكلمة!- لأنه أخلَّ بهذه التصورات، وأحبط الإشباعات التي يتوقعها الناقد؟ إن الأمر ممكن. ولكن الأكثر أهمية أن نلاحظ أن عالم الكاتب الواحد لا يمثل - لدى الناقد الواحد - مثيرا متجانسا لاستجابة متحدة، بل مصدرا

واحدا لاستجابات متناقضة، يتخبط معها الناقد بين نقيضين، في تذبذب لا يريم، أشبه - في مستوى من مستوياته - بتذبذب «صابر» بين «إلهام» و«كريمة» في «الطريق»، أو - في مستوى آخر - بتذبذب «كمال عبد الجواد» بين قريبيه «أحمد شوكت» و«عبد المنعم شوكت» في«السكرية». ولكن أيا كان هذا التذبذب فهو عَرَضٌ دال، وخاصية بالغة الأهمية، لا تفارق نقاد نجيب محفوظ في رحلة بحثهم عن معنى لعالم نجيب محفوظ الروائي، أو معنى فيه ، على السواء.

إن «الطريق» إلى «عالم» نجيب محفوظ ليس واحدا في حال، ولا تظلله -دائما - عبارات الإعجاب والود، فما أكثر العراك واللجاج، وما أكثر النفور من وعثاء هذا الطريق، وما أكثر التشكيك في جدوى الرحلة، بل لن يخلو الأمر من لعنات تصب في غير موضع. ومع ذلك، فالطريق يغري العابرين، ويجذب - أكثر فأكثر - الباحثين عن المعنى، فتتحول وعورته إلى اختبار لا بد منه للوصول إلى حقيقة هذا العالم المراوغ مرواغة حقيقة «زعبلاوي» و«الجبلاوي» و«سيد الرحيمي». ولا عجب لو تدخل «المناخ السياسي»- أثناء الرحلة - وساهم في توجيهها بالإيجاب مرة والسلب مرات. وطبيعي - والأمر كذلك - أن يزدحم هذا الطريق إلى حقيقة عالم نجيب محفوظ، ويختلط فيه الحابل بالنابل، فيجتمع الباحثون عن متعة الرحلة ذاتها مع الباحثين عن «رؤيا» تحلّق بهم إلى المطلق المتعالي في نهاية «الطريق» أو عن «رؤية» تقودهم إلى «موقف» من الحياة، أو المجتمع، أو الواقع. ومع ذلك كله، أو بسبب ذلك كله، لن يخلو الأمر - في هذا الطريق - من بعض الفضوليين وعشاق الزحام.

لكن هذا الزحام كله لن يشكل - قط - «كورس نقاد» - لو عدنا إلى تشبيهات لويس عوض. إن «كورس النقاد» - إن وجد أصلا - يخضع لتوجيه موحد يحكم الأداء والإنشاد، لتصدر عن «الكورس» أصوات متجاوبة. ولن نجد مثل هذا التجاوب عند نقاد نجيب محفوظ. إن صوت محمد مندور - مثلا - لن ينسجم مع صوت عبد العظيم أنيس، وإن تحدث كلاهما عن «البرجوازية الصغيرة» أو «البرجوازي الصغير»، فالتعاطف ماثل في موقف مندور من هذه الطبقة التي «تحتفظ بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية، التي يأتي في قمتها تقديس الأسرة والتضحية في سبيلها»[7]. والريبة في التذبذب والإيمان بمغيب الدور القيادي ماثلان في موقف عبد العظيم أنيس. وبقدر ما يمتح مندور من مقولات جوستاف لانسون يمتح عبد العظيم أنيس من مقولات مغايرة لا يختلط فيها كريستوفر كودويل بروچيه جارودي[8]، يضاف إلى ذلك أن صوت مندور لن ينسجم - تماما - مع لويس عوض، وإن اقترب منه هونا. وكلا الصوتين لن يتوافقا - بسهولة - مع صوت يحيى حقي الباحث عن الإنسان في الفنان من وراء الأثر، والذي يحاول تفسير إحساسه بهذا الفنان الذي يكتشفه. ولن تنسجم هذه الأصوات مع محمود أمين العالم (وما أبعد الفارق بين درجات صوته «في الثقافة المصرية» - 1955 أو في مقدمة «الأنفار» أو «قصص واقعية» أو تذييل «ألوان القصة المصرية» - 1956 وبين درجات الصوت نفسه في «تأملات في عالم نجيب محفوظ» - 1970). وما أبعد هذه الأصوات - مجتمعة - عن صوت سيد قطب (أول من كتب عن نجيب محفوظ، ولفت إليه الأنظار - بل دخل بسبب «كفاح طيبة» في معركة مع صلاح ذهني - في مجلة «الرسالة» - 44، 45، 1946) ، أو صوت أحمد عباس صالح (وثوابته ومتغيراته لافتة

فيما كتبه عن «السراب» - في «الأديب المصري» - 1950 - وما كتبه عن نجيب محفوظ - عموما - في «الشعب» - 1959 و«الكاتب» 1966). وما أبعد الفرق بين مفهوم أنور المعداوي (ثاني من عرّف بنجيب محفوظ تعريفا لافتا) عن «الأداء النفسي» ومفهوم رشاد رشدي عن «المعادل الموضوعي». وما أبعد رشاد رشدي - بدوره - عن لطيفة الزيات (ومن المفارقات اللافتة أن تترجم الثانية إلى العربية المجموعة الأولى المتكاملة من نقد ت. إس. إليوت، لكنها تتبنى مقولات لوكاش في التحليل، بينما لا يكف الأول عن الحديث عن «المعادل الموضوعي» لكنه ينساه عند التطبيق). ومن الممكن أن نضيف إلى هذه الأسماء أسماء أخرى لنقاد في مصر، لكن الأسماء بالغة الكثرة، بحيث يخيل للمرء أنه لم يوجد ناقد لم يكتب عن نجيب محفوظ في مصر[9]. وإذا وسعنا الدائرة لتشمل الوطن العربي زادت الأصوات تنافرا، واختفى «الكورس» تماما، وتحول «الطريق» إلى عالم نجيب محفوظ كما تتحول الكائنات فيصبح «حكاية بلا بداية ولا نهاية». ونواجه - باختصار - هذا الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات، وهو وضع ينطوي - كما أشرت - على مفارقات لافتة منذ البداية، فيتسم بالتعدد والتنوع والغنى، مثلما يتسم بالتضارب والتعارض والتناقض.

-2-

ومهما يكن من أمر هذا الوضع المعقد فإنه يقدم «حالة نموذجية» لدارسي «الهرمنيوطيقا الأدبية»، مثلما يقدم مادة غنية لألوان مغايرة من الدرس النقدي، وأعني ما يطلق عليه اسم «نقد النقد» حينا، أو ما يطلق عليه اسم «مابعد النقد» حينا آخر.

وإذا كانت «الهرمنيوطيقا» ترادف - في عمومها - «نظرية القواعد التي تحكم التفسير بكل تجلياته ، ابتداء من تفسير نص بعينه من النصوص، أو مجموعة من العلامات يمكن النظر إليها بوصفها نصا»[10]. فإن «الهرمنيوطيقا الأدبية» هي نظرية القواعدة التي تحكم عملية فك شفرة العمل الأدبي ، خصوصا من حيث هي عملية تبدأ من المعنى الظاهر للنص (أو «المعاني الأُوَل» - بلغة عبد القاهر الجرجاني) لتنتهي إلى المعنى الباطن (أو الكامن، أو الضمني، أو «المعاني الثواني» بلغة عبد القاهر الجرجاني أيضا) أو من حيث هي - في فهم آخر لها - عملية تحليل المستويات المتصارعة في النص الأدبي، وذلك بهدف الوصول إلى «النظام» الذي يحكم بنيته، الأمر الذي يفضي - بالضرورة - إلى مناقشة الوسائل الإجرائية للتحليل، وما يصحبها من مقولات مفسرة أو شارحة، وما يوجهها من مفاهيم قبْلية لدى الناقد، وعن «النص المقروء» وعلاقته بالناقد «القارئ».

أما «نقد النقد» أو «النقد الشارح»[11] Metacriticism - إذا شئنا الدقة - فإنه متصل بالهرمنيوطيقا، وإن تميز عنها، إذ هو بمثابة دائرة المراجعة في النشاط المرتبط بالأدب. وإذا كان هذا النشاط يقوم - في جانبه الأول - على العمل الأدبي، بوصفه قولا يشير - أو لا يشير - إلى الواقع الفعلي، ويقول - أو لا يقول - شيئا عنه، فإن هذا النشاط يكمله - في جانبه الثاني - قول الناقد (النقد) الذي يشير إلى العمل الأدبي مباشرة، ويصدر أقوالا عنه. ويتمم هذا النشاط - من ناحية ثالثة - «النقد الشارح» وهو قول آخر عن النقد، يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته، وفحصه: أقصد إلى مراجعة مصطلحات النقد، وبنيته المنطقية، ومبادئه الأساسية، وفرضياته التفسيرية، وأدواته الإجرائية.

إن نقد نجيب محفوظ - من حيث تعقده وتضاربه - يطرح حالة نموذجية للدراسة الهرمنيوطيقية ولمراجعات النقد الشارح معا، ذلك لأنه نقد ينطوي على صراع واضح بين التفاسير والتأويلات من ناحية، فيثير مشكل القواعد التي تحكم تفسير نصوص نجيب محفوظ وتوجه تأويلاتها، كما أنه نقد ينطوي على تضارب لافت في الأقوال النقدية من ناحية ثانية، فيدفع إلى مراجعة هذه الأقوال، واختبار سلامة توصيلها.

لنقل - لمزيد من التوضيح - إن نصوص نجيب محفوظ (أعماله القصصية) تقول - بطريقتها الخاصة - شيئا ما عن عالم ما، تصدر عنه لتعود إليه. عندئذ، يأتي الناقد ليتحدث عن هذه النصوص ويتكلم عنها، أي «يقول» شيئا عن «قولها» وقد يردها ناقد إلى عالم بعينه، ويردها ثانٍ إلى عالم مغاير، ويتعالى بها ثالث عن أي عالم، فيغلقها على ذاتها، نافيا أية إشارة منها إلى خارجها. كل هؤلاء النقاد - في النهاية - يقولون أشياء عن «قول» هذه النصوص، فالمغايرة بينهم مغايرة بين «أقوال» متعددة عن «قول» واحد. ومادمنا دخلنا في إطار المغايرة والتعدد فقد دخلنا في إطار التنافر بين «أقوال» عن القول نفسه، مما يستلزم المراجعة.

والمراجعة - هنا - تقوم، في جانب منها، على التأمل الذي قد يكشف أنظمة تحتية تحوّل هذا التنافر الذي قد يتأبى على الفهم إلى شيء قابل للفهم. والمراجعة - هنا - تقوم ، في جانب آخر، على تأمل علاقات كل نظام على حدة، واكتشاف عناصره، مثلما تقوم على تأمل تقاربه أو تباعده عن غيره من الأنظمة. وتقوم المراجعة - في جانب ثالث - على مدى ملاحظة قرب هذه الأنظمة التي تنتمي إليها الأقوال النقدية أو بعدها عن نصوص نجيب

محفوظ ذاتها، ولكن هذه المراجعة الأخيرة لا يمكن أن تتم إلا إذا تعاملنا مع نصوص نجيب محفوظ نفسها بوصفها نظاما آخر مستقلا عن الأنظمة النقدية. وقد تلمح هذه المراجعة – منذ الوهلة الأولى – أن الكلمة الواحدة في القول النقدي – وأقصد المصطلح – تعني دلالتين مختلفتين تماما، بحيث لا يمكن فهم أي منهما في ذاتها دون ردّها إلى سياقها، وبالتالي ملاحظة أن الكلمة الواحدة – أو المصطلح الواحد – يمكن أن تتحول إلى عنصرين متضادين من عناصر نظامين مختلفين.

قد يأتي ناقد – مثل إدوار الخراط – ويحدثنا قائلا: إن «فن نجيب محفوظ ليس أساسا بالفن الواقعي» وإن شخصياته – وبخاصة الأجداد والآباء والأمهات – هي «أنماط رئيسية ثابتة من الأنماط الإنسانية الكبرى»، لأنها «تتجاوز كل مدارات الواقع»[12]. وقد يؤكد لنا ناقد آخر – مثل محمود أمين العالم – أن فن نجيب محفوظ – على العكس من ذلك – مشدود إلى هذه المدارات الواقعية أكثر مما نتصور، وأن شخصياته تمثل «الأنماط الاجتماعية الناضجة»[13]، حيث تمتزج السمات النفسية الفردية بعمليات التطور الاجتماعي والفكري. عندئذٍ نجد أنفسنا إزاء وضع من التعارض في «الأقوال» النقدية عن «القول» الأدبي نفسه. وعلينا أن نتأمل – أولا – المصطلح، حيث نلحظ أن كلا الناقدين يستخدم «النمط» ليدل به على شيء مغاير للآخر تماما. (ومن المهم ملاحظة أن كليهما يستخدم المصطلح نفسه مقرونا بـ«النموذج» باعتبارهما مترادفين في غير مرة).

إن «النمط» – عند محمود أمين العالم – يرجعنا إلى مفهوم الـ Type وهو مفهوم تأسيسي في سياق النقد «الواقعي»[14]، على عكس ما يدل عليه مفهوم

النمط - عند إدوار الخراط - الذي يتحول إلى مفهوم تأسيسي معارض في سياق النقد «الأسطوري»، حيث يلعب المصطلح Archetype دورا بالغ الأهمية، فيما يتعلق بسعي هذا النقد وراء تجليات متغايرة لصور إنسانية كلية، هي أقرب إلى الرموز المطمورة في اللاشعور البشري الجمعي[15]. ومن الممكن أن نرد الصراع الذي ينطوي عليه التعارض بين الدلالتين المتغايرتين، في داخل المصطلح نفسه، إلى الصراع الذي ينشأ بين النظامين اللذين يؤدي المصطلح في كل منهما دورا مغايرا. ومن الممكن - كذلك - أن نرد هذا التعارض - إذا شئنا التبسيط الساذج - إلى عدم دقة استخدام المصطلح، فنقول إن الناقدين يترجمان كلمتين أجنبيتين بكلمة واحدة لسوء الحظ. لكننا - في الحالين - ندرك الحاجة إلى وجود دائرة للمراجعة، نفتقدها في نشاطنا النقدي، وهي دائرة النقد الشارح والهرمنيوطيقا على السواء.

وإذا تجاوزنا «المصطلح» إلى الحكم القيمي الموجب الذي ينطوي عليه تحقق «النمط» بدلالتيه المتعارضتين عند نجيب محفوظ من حيث هو نص، أمكن لنا أن نطرح مجموعة من الأسئلة عن الكيفية التي جاوز بها فن نجيب محفوظ - عند إدوار الخراط - «مدارات الواقع»، وعن الكيفية التي التصق بها الفن نفسه - عند محمود أمين العالم - بهذه المدارات، ومن ثمَّ عن إيجاب القيمة في الحالة الأولى وإيجابها - في الوقت نفسه - في الحالة الثانية. (ولا شك أن انقلاب وجهي التصور القيمي للمصطلح سيؤدي إلى نفي القيمة ذاتها عند كلا الناقدين، بمعنى أن محمود أمين العالم المتمسك بمقولات علم الجمال الماركسي، لن يقبل فنا يتباعد عن مدارات الواقع ليغوص في رموز اللاشعور الجمعي الشعائرية، فذلك «تغريب» للواقع و«انحدار» عن «الواقعية». كما أن

إدوار الخراط سوف ينظر شذرا – لو صح فهمي له بوصفه ناقدا – إلى أي فن يلتصق بالواقع، دون أن يشبع – عنده – التوق إلى «الميتاواقعية»).

إن مثل هذه الأسئلة تقودنا – بداهة – إلى العناصر المكونة لنظامين مغايرين للأقوال النقدية عند كلا الناقدين، فتفتح السبيل – أمامنا – إلى اختبار هذين النظامين في مستوياتها التطبيقية، وذلك على نحو يدفعنا إلى مراجعة الشواهد التي دعم بها كلا الناقدين الحركة المتعاكسة للفن نفسه حول «مدارات الواقع». وبقدر ما نتعرض – في هذا المجال – لسلامة البناء المنطقي لمبادئ الناقدين نختبر تماسك هذه المبادئ من حيث قدرتها على التجانس في نظام يفسر كل العناصر – أو أغلب العناصر – في نصوص نجيب محفوظ. هكذا، نختبر مفهوم إدوار الخراط عن «النمط» الذي يحمل بعض مقولات يونج وفريزر ونورثروب فراي، ونختبر مفهوم محمود أمين العالم عن النمط الذي تتراكب فيه أفكار تبدأ من إنجلز لتنتهي بجورج لوكاش عن «الانعكاس»، وذلك لنرى إلى أي مدى أُحكم المفهوم عند كل منهما إحكاما يصلح معه لأن يكون أداة نقدية حاسمة. وعندئذ، نطرح أسئلة أخرى من قبيل: هل يصلح النمط أداة نقدية عامة، أم يقتصر نجاحه على بعض الأعمال دون غيرها؟ ولماذا يكون وجود «النمط» – أصلا – سببا في الحكم بالقيمة؟ وهل يقتصر الأمر – في هذه الحالة – على النمط وحده أم لابد أن تتحقق معه العناصر الأخرى المكونة لنظام الناقد؟ ويمكن أن نضيف أسئلة أخرى عن السبب أو العلة التي جعلت إدوار الخراط يدرك – في القول نفسه – شيئا مغايرا لما أدركه محمود أمين العالم؟ وإذا كان كلاهما يعوّل على النقد الأوروبي، فلماذا يختار العالم – أساسا – مفاهيم النقد

«الواقعي» ويختار إدوار الخراط مفاهيم النقد «الأسطوري»؟ هل يرجع الأمر إلى اختلاف المزاج، أو التكوين الثقافي، أو المنظور الاجتماعي، ومن ثمَّ الوضع والموقف الطبقيين عند الناقدين ؟ وإذا تركنا الناقدين وعدنا إلى علاقة «أقوالهما» بنصوص نجيب محفوظ نفسها ، فمن الممكن أن نتساءل: هل يرتد التعارض الكامن بين طرفي النمط - من حيث هو عنصر تكويني - إلى نظامي الناقدين أم أن نظام القول الأدبي نفسه - نصوص نجيب محفوظ - هو الذي يغذي مثل هذا التعارض في القول النقدي ويشجع عليه ؟ ومع ذلك، فأي القولين النقديين أقرب إلى القول الأدبي أو النص؟

وإذا تركنا هذا كله إلى ملاحظة أن «قول» إدوار الخراط يعد صوتا خافتا، شبه متوحد، في الستينيات ، فإننا لابد أن نسأل عن المبرر الذي جعل صوت «القول» - عند إدوار- رغم تطويره له وإلحاحه عليه (ولنذكر - مثلا - دراسته اللافتة عن «ما وراء الواقعي» - في أعمال يحيى الطاهر عبد الله - بطقوسها الأسطورية وعمود الجسد القضيبي والموت المتجسد أنثروبومـورفيا) يأخذ هذا الصدى الخافت والمتواني . وهنا، نجد أنفسنا على حافة صراع الإيديولوچيات - بأكثر أشكاله عمقا وتسطحا في الوقت نفسه - الذي ينعكس على صراع «الأقوال النقدية»حول«الأقوال الأدبية»، بل يتجاوب صراع «الأقوال النقدية»-بما يعكسه - مع الصراع الذاتي بين المستويات الداخلية للأقوال الأدبية،أي نصوص نجيب محفوظ؛ إذ لاشك في أن هذه النصوص ليست وحيدة المستوى، أو ساكنة العلاقات، بل هي أعمال تتعدد محاورها وتتصارع مستوياتها.

ولا شك أن الكثير من مثل هذه الأسئلة يطرحه الناقد على نفسه - ضمنا أو صراحة، قبل أن يلقي بأقواله حول العمل الأدبي. ولكن ما دام هذا الناقد قد ألقى أقواله. وما دامت أقواله، من حيث علاقاتها بغيرها، تتعارض وتتضاد وتتنافر، مثلما تتجاوب وتتوازى بل تتداخل، فإنها لابد أن تُفحص، ولابد أن تُراجع.

ولن نجد «حالة» أكثر إلحاحا على المراجعة من أقوال النقاد حول نجيب محفوظ. ذلك لأنه ما من مرة أصدر هذا الروائي عملا من الأعمال إلا وانهالت الدراسات والتعليقات، وما من مرة خلق هذا الروائي رمزا إلا وتعددت التفاسير والتأويلات، وعلى نحو يتحول معه العمل والرمز إلى ساحة يتنازعها نقاد، أشبه - في غير حالة - بإخوة أعداء. وليست مهمة من يقوم بهذه المراجعة سهلة، إذ لا ينبغي أن يتقمص دور «الأب ياناروس» - في رواية «الإخوة الأعداء» لكازنتازاكيس - فيحاول التوفيق بين «ماركس» و«المسيح». ومن الأفضل له أن لا يرتدي ثياب القضاة، ليدين هذا أو يبرئ ذاك. إن عليه - أساسا - أن يكتشف «عناصر تكوينية» تصنع علاقاتها «أنظمة» لهذه «الفوضى» البادية في ركام الأقوال النقدية. وإن خلت هذه المراجعة من التصريح بموقف ، فإنها لابد أن تنطوي - بداهة - على موقف من كل ما تراجع، وإلا تهاوت المراجعة نفسها تحت أوهام وضعية خالصة، أو تجريبية زائفة. وأيا كانت نتيجة هذه المراجعة - وأنا أطرح هنا ملاحظات أولية لها فحسب - فإنها لابد أن تفيد في تنظيم عمليات قراءة النص الأدبي، كما لابد أن تلفتنا إلى أهمية البحث عن معايير حاسمة في اختبار سلامة

التفسير، وتماسك التأويل، ومعقولية الشرح، ناهيك عن تحديد الفروق الحاسمة بين المصطلحات وتقليص فوضاها الظاهرة. وبقدر ما تفيد هذه المراجعة في تعميق عمليات القراءة وتطويرها فإنها ستكشف - من خلال حالة تجريبية محددة - عن الأنظمة المتصارعة التي يشكل جماعها ما يسمى «النقد العربي المعاصر»، مثلما تكشف عن «المدارات الأساسية» التي يتحرك حولها الناقد العربي المعاصر، فتحكم «أقواله»، وتوجّه تفاسيره للقول الأدبي، فتتحكم بشكل غير واعٍ في تأويله للنص الأدبي.

-3-

لنقل إن عالم نجيب محفوظ يتكون - على المستوى التجريبي - من مجموعة من النصوص، هي - في النهاية - كتاباته الروائية أو مجموعاته القصصية. ومهما تعددت هذه النصوص فإنها تشكل سياقا دالا، تصنعه مجموعة من العلاقات بين عناصر تكوينية، تتخلل النصوص جميعا إلى درجة تجعل منها نصا واحدا كليا، يتسم بنوع من الانتظام الذاتي، لا يتعارض مع التنوع الذي يمثله تعدد مستويات النصوص الجزئية ذاتها. ولا ينفي هذا الانتظام الذاتي أشكال الصراع بين العناصر المكونة للسياق الدال في كليته، ولا يتناقض - في النهاية- مع التجليات الظاهرة للنصوص الجزئية ذاتها.

ولا شك - من هذا المنظور - أن «اللص والكلاب» تتجاوب مع «الكرنك» مثلما يتجاوب كلاهما مع «القاهرة الجديدة» أو «عبث الأقدار»، بل يندرج الجميع في شبكة واحدة من العلاقات تصل ما بين هذه النصوص ونصوص أخرى غيرها، مثل «الثلاثية» أو «كفاح طيبة» أو «أولاد حارتنا».

إن الفارق بين هذه النصوص ليس الفارق الجذري الذي ينقلنا من «كُلِّية منتظمة» ذاتيا إلى «كُلِّية» أخرى تنطوي على انتظام مناقض، وإنما الفارق بين تجليات متعددة للكُلِّية نفسها، التي تتحرك عناصرها داخل «نظام» واحد، لا يقضي على الكلية المتميزة لكل الأعمال. وإذا أردنا تشبيها نستمده من بعض إنجازات النحو المعاصر قلنا: إن النصوص الأدبية المتعددة لنجيب محفوظ إنما هي أبنية سطحية ترتد إلى بنية عميقة واحدة تحكمها، فتجعل من النصوص الجزئية نصا واحدا، ينطوي على نظام منتظم ذاتيا.

ويشعر بعض نقاد نجيب محفوظ بوجود مثل هذا «النظام» فيطلقون على ما يشعرون به أسماء متعددة، من مثل «رؤية نجيب محفوظ» أو «رؤيا نجيب محفوظ»، مثلما يطلقون عليه «عالم نجيب محفوظ» أو «العالم الروائي»، أو أي اسم آخر. وقد يقرن بعضهم التسمية بصفات إيجابية أو سالبة، وقد يوغل بعضهم في لغة الاستعارة والتشبيه فيتحدث عن «المعمار الفني»، أو عن «وحدة الإيقاع» وعن «الملامح الأساسية»، أو «الهياكل الثابتة». ولكن أيا كانت التسمية - أو الصفة، أو الاستعارة والتشبيه - فإنها توحي بإدراك نوع من «النظام الذاتي» هو سبب لكُلِّية نصوص نجيب محفوظ أو بنيتها التحتية، بل إن استعاراتهم المتكررة - في هذا المجال - التي تنقل عن مجالات متنوعة (العمارة، والنحت، والرسم، والموسيقى، والشعر) ليست سوى محاولة لاقتناص هذا «النظام» المراوغ من وراء سطح النصوص المتنوعة. ولذلك يتجاوب «المعمار» - دلاليا - مع «وحدة الإيقاع»، ليؤكد كلاهما «ملامح أساسية» و«هياكل ثابتة» هي بمثابة عناصر تكوينية للكُلِّ الذي يتكون من علاقات. هذا «الكُلُّ» هو «العالم الروائي»، أو ما ينطوي عليه هذا «العالم»

من «رؤية» أو «رؤيا». ورغم أن الفارق بين الكلمتين الأخيرتين فارق في تصور النقاد لطبيعة العناصر التي يتكون من علاقاتها «عالم نجيب محفوظ» – (إذ «الرؤية» تقودنا إلى «الواقع» وتضعنا على ضفاف «الواقعية» على نحو ما تتجلى – مثلا – في كتاب عبد المحسن بدر «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة». أما «الرؤيا» فتقودنا إلى «الرمز» وتضعنا في حضرة «المطلق» على نحو ما يفسره – مثلا – چورج طرابيشي في كتابه «الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية») – إلا أن كلتا الكلمتين (الرؤية / الرؤيا) تنبئنا بإدراك «عالم موحد» وتشعرنا بوجود «نظام» له على نحو من الأنحاء.

ولهذا السبب نسمع من يقول:

«عالم نجيب محفوظ الروائي عالم قائم بذاته يكاد أن يكون معادلا للمجتمع الخارجي، ترتبط عناصره ارتباطا سببيا، ويستمد كل عنصر قيمته النسبية من علاقته بالأجزاء الأخرى، وتلتقي ممراته الجانبية، وأزقته الخلفية بشارعه الرئيسي، فكل وقائعه منتظمة في إطار ثابت يحدد لكل واقعة وزنها الخاص. وقد تتساوى فيه إحدى النزوات الشخصية ومعاهدة سياسية، فكل الأشياء المحيطة بنا قد اندمجت في شبكة من الدلالات الفكرية والانفعالات الجاهزة»(16).

ونسمع من يقول:

«إن الملامح الأساسية لعالم نجيب محفوظ قد اكتملت. ليس هذا حكما عليه بالجمود. لا.. فما أشد تنوع هذا العالم، وما أشد خصوبته، وما أعمق تجدده المتصل. ولكنه – في الحقيقة – عالم متجانس، منذ أول نبضة في أول عمل، حتى آخر أعماله التي لم تنشر بعد، بل – في تقديري – لم تكتب بعد.

هناك محاور وثوابت وهياكل أساسية، يتحرك بها هذا العالم مهما تجددت، ونمت، وتطورت، وتعمقت، فكرا أو منهجا أو أسلوبا، فهي تحتضن رؤيا أساسية وفنية واحدة، متكاملة، رغم تطورها المتصل منذ البداية حتى تلك النهاية التي تنتظرها سنوات عديدة مديدة من الإبداع العميق الممتع»[17].

ولو جاوزنا سطح الاستعارة أو التشبيهات الثانوية في كلا القولين السابقين (الممرات الجانبية، الأزقّة الخلفية، أول نبضة، هياكل، تحتضن..إلخ) إلى النواة الدلالية التي تجتذب كل هذه التشبيهات والاستعارات، وجدنا أنفسنا قرب «النظام» الذي أتحدث عنه، وإن لم ننفذ إليه تماما. وقد ينطوي القول الأول على نغمة تقييم باطنة، تتسرب نغمة تحتية للجمل، فتقرن «العالم الروائي» بصفات سلبية (الشكلية الصارمة التي تفضي إلى الآلية..إلخ)، وقد ينطوي القول الثاني على نغمة تقييم ظاهرة، يجرفها - أحيانا - انفعال الانطباع (فما أشد... وما أعمق!) لتقرن «العالم الروائي» بصفات إيجابية (الوحدة والتنوع). ولكن كلا القولين يؤكد «انتظاما ذاتيا» ما لعالم نجيب محفوظ. وهو «انتظام» قريب من ذلك الذي يلفتنا إليه قول ثالث عن ما تطرحه نصوص نجيب محفوظ من «رؤية متكاملة للحياة الإنسانية» نتأمل - في داخل تلاحمها - «العناصر الثابتة والمتغيرة»[18].

إن مثل هذه الأقوال تقربنا من المهمة الأولى التي يجب أن تناط بناقد نجيب محفوظ، وهي النظر إلى نصوص القاص بوصفها كُلاً واحدا، يحكمه نظام محدد، له عناصره التكوينية، ومحاوره المتعددة، ومستوياته المتصارعة التي تجانس ما بين محاور عالمه، وتناغم ما بين مستويات رؤيته. وإدراك الناقد هذا الأمر ليس سوى إدراكه المبدأ القديم الجديد، ذلك المبدأ الذي يرد القيمة

الجمالية (الإستطيقية) إلى «الوحدة الكامنة في التنوع (وليس من الصعب أن نلمح تجليات متغايرة لمفهوم الكُلية Totality في الأقوال الثلاثة السابقة). ولكن الوحدة - بهذا المعنى - ليست وحدة الأجزاء المتجاورة مكانيا، أو الأعمال المتعاقبة زمنيا، أو النصوص المتراكمة ظاهريا، ولكنها «الوحدة» التي يقودنا الوعي بها إلى «النظام» الذي يكمن وراء كل نصوص نجيب محفوظ، فنحاول النفاذ من السطح الظاهر للركام إلى الأساس الكامن للوحدة، دون أن يلهينا التنوع فننتهي إلى التجزؤ، ودون أن يصرفنا التعاقب عن غيره فننتهي إلى التفتيت، بل ندرك التنوع في علاقاته التي تقودنا إلى «وحدة حية» لنظام يتصف بالتوتر وليس الجمود، فلا تصبح «الوحدة» مجموع الأجزاء بل محصلة العلاقات بين عناصر النص الواحد من ناحية، وبينها وبين عناصر بقية النصوص من ناحية أخرى.

ولكن المشكلة أن ناقد نجيب محفوظ - في الأغلب - يتباعد عن مهمته الأولى أكثر مما يقترب منها. ومن السهل ملاحظة أن تعامل هذا الناقد مع النصوص إنما هو تعامل يفرض على النصوص الاستجابة إلى نظرة جزئية من ناحية، وتأريخية - بالمعنى الضيق - تطورية من ناحية ثانية، فتتجزأ هذه النصوص مرة، وتتجاور مرة ثانية، دون أن تنتظم في نظام موحد لا تغيب عن آنيته أبعاد التعاقب بحال.

وأبسط أشكال هذه النظرة الجزئية، وإن كان ينطوي على المدخل الخطر نفسه، هو افتراض مرحلتين متغايرتين تماما - في الغالب - مرت بهما نصوص نجيب محفوظ. وقد يطلق على هاتين المرحلتين «الواقعية» و«الواقعية الجديدة»، أو يطلق عليهما «الاستاتيكية» و«الديناميكية». والقسمة

- على هذا النحو - تقوم على نوع من التسليم بأبعاد معرفية متضادة على مستوى التعاقب، وتحول مزاجي من النقيض إلى نقيضه، والتسليم الضمني بتوالي أنظمة أفقية على محور المجاورة، وليس تصارع مستويات آنية على محور التضاد.

وتضع القسمة - على هذا النحو الحاد من الفصل بين المستويات والمحاور الآنية للنظام نفسه - مجموعة من روايات نجيب محفوظ (مثل: «القاهرة الجديدة» و«خان الخليلي» و«بداية ونهاية» و«الثلاثية») في جزيرة منعزلة، تقابلها جزيرة أخرى مخالفة لها في طبيعة التركيب الجغرافي والبشري، تحتوي روايات أخرى (مثل: «اللص والكلاب»، و«الطريق»، و«الشحاذ».. إلخ). وليس هناك معبر واضح يصل ما بين الجزيرتين من داخلهما.

ولا بأس - مع هذه النظرة - لو تصورنا الجزيرة الأولى مرتّبة، مهندسة، منمنمة، ينتظم كل شيء فيها انتظام أصداف الأرابيسك، ويقوم كل شيء فيها على التسجيل والوصف والرصد البارد، بل إن حركة الزمن فيها أشبه بحركة أوراق «النتيجة» تسقط ورقة إثر ورقة، مثل ساعة تعقب أخرى. وتسكن الجزيرة «كائنات جامدة.. باردة توحي لنا بأنها تكره الانفعال». أما الجزيرة الثانية فموارة بالحركة والعنف، تنفجر فيها براكين الأعماق، وتتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وتقطنها كائنات نارية، لغتها مكثفة «فوراء كل كلمة من الكلمتين أكثر من معنى محتمل» - كما يقول يحيى حقي. ولا بأس لو كرر ناقد آخر - هو رجاء النقاش - الصيغة نفسها، مستندا إلى «الفنان والناقد الكبير ستيفان زفايج»، فحدثنا عن كائنات الجزيرة الأولى - الاستاتيكية - التي تخرج «حسب النظم الطبيعية لحركتها... دون عجلة»، وعن قاطني

الجزيرة الثانية - الديناميكية - الذين ينطلقون «وهم يصيحون ويزعقون، تشتعل فيهم النيران، في حلبة أهوائهم»، فهم «شهداء ومتحرون»[19].

وإذا كان سكان الجزيرة الأولى لنجيب محفوظ يذكّروننا بشخصيات تولستوي ، فإن سكان الجزيرة الثانية يذكروننا بشخصيات دستويفسكي لو صدقنا رجاء النقاش. ولماذا لا نصدقه ويحيي حقي يقول:

«إن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج - فيما أزعم - إلى نمطين رئيسيين تجدهما، في جميع المذاهب: النمط الديناميكي الذي تعكس أعماله وهج معركة، والنمط الاستاتيكي الناجي من خوض المعارك، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة، فهو يضع حجرا على حجر بصبر، كأنه مهندس معماري.. ونجيب محفوظ - حفظه الله لنا - أصلح شاهد على الفرق بين خصائص النمطين.. فنحن نجد الاثنين عنده، وهو في النمطين قد بلغ حد الكمال في التعبير الفني»[20].

ولكن لو صدقنا يحيى حقي - أو رجاء النقاش - لانقسمت أعمال نجيب محفوظ قسمة حادة، وتراكمت نصوصه في مجموعتين تشكلان جزيرتين منعزلتين من ناحية، ووضعين متعاقبين من ناحية ثانية، ومزاجين متناقضين لنجيب محفوظ الشخص من ناحية ثالثة، فيتحول نجيب محفوظ إلى «دكتور جيكل» و«مستر هايد». ولكن مع فارق مهم مؤداه أن دكتور جيكل يوجد - أولا - باستاتيكيته التي يعيش بها ردحا من الزمن، ثم يموت ليبعث - بدلا منه - مستر هايد بديناميته، أو «سوطه الذي يسوط به شخصياته» لو استخدمنا تشبيهات رجاء النقاش.

صحيح أن المقارنة بين «الاستاتيكية» و«الديناميكية» طريفة وذكية، وهي ترجع - من حيث هي إجراء نقدي - إلى التضاد الرمزي الذي يلخص به بعض النقاد اختلاف «أمزجة» الأدباء وتكويناتهم «النموذجية» التي تتعارض - من حيث هي نماذج أولية - تعارض «أبوللو» - مثلا - مع «ديونسيوس»، أي تعارض برود العقل مع توهج العواطف، وتعارض الوضوح (الشمس) مع الغموض (القمر). ولكن مثل هذه التصنيفات الرمزية - رغم طرافتها - «تسرف في التجريد والتصنيف إلى الدرجة التي تمنعها من أن تُقَدِّمَ فائدة حقيقية لدراسة أسلوب بعينه أو كاتب بعينه»[21]. يضاف إلى ذلك أن هذه الثنائية النموذجية المتعارضة - لو عدنا إلى تجلياتها في نصوص نجيب محفوظ - هي ثنائية خطرة، لأنها توهمنا - كما هي عليه عند يحيى حقي ورجاء النقاش - بتعاقب حاد في رؤية الكاتب لعالمه من ناحية، وكأنه تعاقب من رؤية إلى نقيضها، وتلهينا عن تتبع الصراع الآني بين مستويات العالم الروائي بالاقتصار على تعقب المغايرة الظاهرية المتعاقبة - فحسب - من ناحية ثانية، وتصرفنا عن النص الروائي إلى مزاج صاحبه من ناحية ثالثة، كما تلفتنا إلى اختلاف مجموعات النصوص أكثر من تشابهها من ناحية رابعة. والنتيجة النهائية هي إمكان تزييف الوعي بالنص بدل تحقيق إمكاناته، وتجزئة العالم الروائي بدل المحافظة على وحدته.

قد نسلم بوجود تحول يحدث في نصوص نجيب محفوظ، فننتقل من «استاتيكية» إلى «ديناميكية»، إذا شئنا الإبقاء على مصطلحي يحيى حقي. ولكن هذا التحول بمثابة تغيرات داخلية تحدث داخل نظام واحد من ناحية، وبمثابة صراع بين مستويات متعددة على محاور أفقية ورأسية، متزامنة ومتعاقبة في النص الواحد والنصوص المتعددة في الوقت نفسه. ومن هنا،

يمكن أن نلحظ هذا الصراع وهذه التغيرات في كل نصوص نجيب محفوظ من حيث تعاقبها الأفقي، كما نلحظه في كل النصوص من حيث تزامنها (محورها الرأسي) أو من حيث وضعها الآني. وما يحدث في النصوص مجموعة يحدث في كل نص على حدة. ولذلك لا تواجهنا «الاستاتيكية» في «الثلاثية» ثم «الديناميكية» في «اللص والكلاب» - مثلا - بل تواجهنا كلتاهما في كلا النصين على السواء. إذ ليس الفارق بينهما فارقا في «التحول الفني» من مدرسة إلى مدرسة متناقضة، أو «الانقلاب التاريخي» من رؤية إلى رؤية، بل هو فارق تجليات التحولات الداخلية والصراع الآني للنظام نفسه، داخل كل نص - لو أخذناه على حدة. وليس معنى هذا إلغاء التاريخ أو نفي تحولات الأديب، وإنما النظر إلى الوضع التاريخي والتحولات الفنية نظرة كلية وليست جزئية، فلا نضع الفنان في أدراج، أو ننقله من موقف إلى موقف (دون أن ينتقل حقا) بل ننظر إلى نصوصه في مجموعها بوصفها نظاما دالا، لا يمكن فهم مدلوله أو مدلولاته، إلا بوحدة نصوصه من حيث هي نظام.

وإذن، فالمهم هو إدراك آنية العلاقة بين «الاستاتيكية» و«الديناميكية» في الوقت نفسه الذي ندرك فيه التعاقب الذي ينتقل من الأولى إلى الثانية. ولذلك، فإن ما تمثله «الاستاتيكية» - من حيث هي صفة تنطوي على «الاستواء» و«الازدواج» - ليس نقيضا صارما، تنقطع علاقاته الآنية بصفة «الديناميكية»، بل تتحول الصفتان إلى خاصيتين لعنصرين متوترين في النص نفسه. ولهذا السبب أدرك لويس عوض لونا من التوتر - سمّاه هوة وصدعا - بين «كلاسيكية القالب» و«رومانسية المضمون» في «اللص والكلاب». ولاحظ التوتر نفسه - في «الثلاثية» - بين «القالب الكلاسيكي» وما يخفيه وراء واجهته المتقنة من مضمون «أبعد ما يكون عن الكلاسيكية»[22]. ولهذا

السبب - أيضا - أدرك محمود الربيعي تعارض الحوار «الديالوج» مع النجوى «المونولوج» في «اللص والكلاب»، وتعارض الوحدات اللغوية المكونة للمعجم ما بين سطح الوعي وباطنه في النص نفسه، فأشار إلى تبسيط الوحدات اللغوية وحيدتها في الحوار، كما أشار إلى تكثيفها البالغ إذا ارتدت إلى نجوى، وأكد صقل المعجم وتهذيبه على السطح الخارجي وانطلاقه وعنفه على مستوى الباطن الداخلي[23].

إن الصفتين - من هذا المنظور - صفتان لمستويين مغايرين داخل النظام نفسه. وتجليات العلاقة بين هذين المستويين خاضعة لحركة التحولات المنتظمة داخل سياق واحد شامل. ومن هنا، يمكن أن يتعارض «الديناميكي» مع «الاستاتيكي» أو يتقاطع أو يتداخل معه، على محور واحد، أو محاور متعددة، فالأمر - في النهاية - رهن بحركة تحولات داخلية في نص واحد، هو أعمال نجيب محفوظ في مجموعها. وما دام النص الواحد الكلي ينطوي على عناصر ثابتة لا تتغير في الحالات المتعاقبة لنصوصه الجزئية، أو في حالاته الآنية، فالانتظام قائم والكلية موجودة، دون أن تنفي أبعاد التنوع والحركة والصراع والتوتر داخل هذا الانتظام، ذلك لأنه ليس انتظام «جدار» في «معمار» بل انتظام مستويات ومحاور فاعلة في «اللغة».

-4-

ولكن النظرة الجزئية تأخذ أشكالا أكثر خطرا من شكل الثنائية بين «الديناميكية» و«الاستاتيكية». ومن الممكن أن نرقب هذه الأشكال عندما نتأمل بطاقات تصنيف «المذهبية الأدبية» التي تلصق على نصوص نجيب محفوظ. إن أعماله - من هذه الزاوية - تنقسم - هذه المرة - إلى مراحل: تبدأ

المرحلة الأولى من «عبث الأقدار» لتنتهي مع «كفاح طيبة»، وتبدأ المرحلة الثانية من «القاهرة الجديدة» لتنتهي مع «السكرية»، وتبدأ المرحلة الثالثة من «أولاد حارتنا» لتنتهي مع «ثرثرة فوق النيل»..إلخ. وتتعاقب هذه المراحل – تاريخيا – ابتداء من الرواية الأولى التي نشرها نجيب محفوظ، وانتهاء بآخر رواية، وكأن مقياس المراحل هو التتابع في الزمن الذي يوازي التتابع في «المذهبية الأدبية».

ولن توصف المرحلة الواحدة بصفة مذهبية واحدة، بل بصفات مذهبية متنافرة، فالمرحلة الأولى – مثلا – يمكن أن تصنف تحت عنوان «التاريخية الرومانسية»، أو تحت عنوان «الرؤية الوهمية» و«الصلة بالواقع» في الوقت نفسه، كما يمكن أن توضع تحت عنوان «المرحلة التاريخية» فحسب، أو توسع البطاقة لتضم – إلى جانب التاريخية – «النضالية من أجل التحرر»، كما يمكن أن توضع أخيرا، تحت لافتة «الرمز في إطار التاريخ»[24]. أما المرحلة الثانية فتوصف بأنها «واقعية نقدية»، أو «اجتماعية»، أو «فوتغرافية»، أو «ناتورالية» فيما يذهب لويس عوض، أو تتجاوز الواقعية كما يذهب إدوار الخراط. وهكذا، تتقلب المرحلة لتصبح نصوصها قابلة للتراكم، مستعدة لولوج ثلاثة أدراج مذهبية متباعدة تباعد «الطبيعية» عن «الواقعية النقدية».

وليس يعنيني – الآن – أمر «فوضى التصنيف»، إذ سنعود إليها فيما بعد، بقدر ما تعنيني عملية التصنيف ذاتها، وما تنطوي عليه من تمزيق لوحدة النصوص. إن التركيز على المراحل، وتصنيفها – على هذا النحو – ينطوي على النظرة الجزئية نفسها. والنتيجة الأولى التي تترتب على هذه العملية هي تفتت «الوحدة الحية» ما بين النصوص وتحويلها إلى «كتل» متراكمة على

نقاط طولية، يمر عليها الناقد كما يمر القطار على محطات متباعدة. ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن لا يتوقف الناقد عند مجموعة النصوص التي لا تقع مباشرة على شريط قطاره، أو لا تلج - في يسر - أدراج تصنيفاته. وحتى إذا توقف الناقد عند هذه النصوص ارتبك في وضعها، وحشرها حشرا داخل المرحلة نفسها (لاحظ حالة «السراب» في المرحلة الاجتماعية) أو تجاهل خصائصها الشكلية، أو يسطحها فيقيم اتحادا ما بين «التمثيل الكنائي» Allegory في «أولاد حارتنا» و«الرمز» Symbol في «الطريق»، فالمهم أن تتجمع النصوص في أكوام متشابهة من حيث الظاهر، ويسلس قياد الرحلة التأريخية لنجيب محفوظ، فتهبط كتل أعماله، كما يهبط المسافرون، كلٌّ في محطة مختلفة. وما دام الناقد ينظر إلى فوارق التعاقب - في الأغلب - فلن يلتفت إلى المماثلات المضادة إذا نظر إلى الأعمال بوصفها كيانا موجودا في الآن.

ومن هذه الزاوية لن يختلف ما تقوله فاطمة موسى مثلا - في جوهره - عن ما يقوله علي شلق. إذ تذهب فاطمة موسى إلى أن نجيب محفوظ «بدأ بالرواية التاريخية التي تمثل مرحلة الرومانس... ثم انتقل إلى مرحلة الواقعية... واستنفد إمكانيات الرواية الواقعية المعاصرة.. فعبرها إلى مرحلة جديدة، يمكن تسميتها مرحلة ما بعد الواقعية»[25]. إن النصوص تتراكم، عند الاثنين، لتتجمع في هذه الأكوام الأفقية المتعاقبة، إذ «يبدأ» نجيب محفوظ تحت لافتة، ثم «ينتقل» تحت لافتة أخرى، ثم «يعبر مرحلة» إلى مرحلة جديدة. ولكن ما العناصر الثابتة؟ وما العلاقات الداخلية لمجموع النصوص؟ وما البعد الرأسي في «مراحل التطور الروائي»؟ .. كلها أسئلة لابد أن تختفي عندما تنقسم النصوص إلى كتل تصنع جزرا ومحطات

منفصلة. ولن يلغي الانفصال أن نشير إلى بعض الأساليب التي تطورت، أو وجدت بذورها في الماضي.

وإذا عدنا إلى منطقية القسمة فإن علينا أن نتساءل: هل يمكن أن يوضع قاص واحد في كل هذه الأدراج، وتحت كل هذه البطاقات، ويظل سليم الأعضاء؟ ألا تؤدي اللافتات المتعددة (واقعية، ناتورالية... إلخ) إلى تغريب النصوص الأدبية للقاص وتحويلها إلى ما يشبه «مرقعة الدراويش»؟ وإذا وضعنا في الاعتبار أن مصطلحات مثل الواقعية وغيرها، هي - في حقيقة الأمر - تلخيص لأنظمة متغايرة، أفلا يعني تسليمنا بوجود كل هذه المصطلحات، وإطلاقها على أعمال نجيب محفوظ، أن أدبه يقع بين اثنتين: فوضى أنظمة متنافرة، فتنتفي عن أعماله القيمة، في جانب من جوانبها، لأنها ستفقد عنصر التلاحم، أو أن نجيب محفوظ قصاص يرى العالم كما يراه الواقعيون (النقديون - التسجيليون) والطبيعيون والوجوديون والعبثيون، فتنتفي عن عقله السلامة. ولن يفيد - هنا - أن يقول الناقد: «ليس بين كتّابنا من يقارب نجيب في فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفي تطبيقه لها في أعماله»[26]، إذ لو سلمنا بذلك تحوّل نجيب محفوظ إلى ناقد، أو تحوّل إلى أديب يكتب روايات على كل المقاييس والنظريات.

وليس انقسام نصوص نجيب محفوظ إلى محطات يعبر عليها الناقد أفقيا وليد نظرة جزئية فحسب، بل هو - بالمثل - وليد نظرة تاريخية تطورية ، تنظر إلى أعمال الكاتب بوصفها كائنات تتطور مع الزمن. إن كل حركة لنصوص نجيب محفوظ - من هذا المنظور- هي حركة إلى الأمام، تنطوي على مزيد من إتقان الصنعة، ونضج الرؤية إلى العالم، وكأنه يبدأ - كالطفل - في «عبث الأقدار»، ثم يشب في «الثلاثية» ، وينضج في «أولاد حارتنا»، ويكتهل

بالحكمة في «الحرافيش». وقد تتوقف حركة التطور الصاعد لنجيب محفوظ - هونا - أو تتذبذب قليلا، لكنها تظل صاعدة في سلم التطور.

ولو تركنا مغالطة التطور شبه البيولوجي الذي يتجلى في هذه النظرة فإننا نلحظ افتقارها إلى «المنظور التاريخي» الذي لا يقيس الكاتب بالسنوات، أو تعاقب الأعمال، بل بمعايير أخرى تخالف هذه التطورية. وأهم من ذلك أن نلحظ أن هذه النظرة، تفترض - عادة - نقطة للبداية في حركة التطور، شبيهة بنقطة الصفر، أو بالنقطة التي تقع فيها أدنى الكائنات في سلم التطور. إن هذه النقطة لا قيمة لها إلا من حيث هي مجرد بداية. ومادامت كذلك فيجب أن تنسب «نقطة البداية» إلى أدنى المذاهب الأدبية موقعا في سلم التطور، ومن ثمَّ في سلم القيمة. أما نقطة النهاية فيجب أن تعزى إلى أعلى المذاهب موقعا في سلم التطور، وفي سلم القيم. ومن المنطقي - والأمر كذلك - أن تترتب نصوص نجيب محفوظ - في تعاقبها الزمني - على نحو تعاقبي آخر، يقوم على تراتبية (هيراركية) أدناها الرومانسية في «عبث الأقدار»، وأعلاها «الواقعية» في «الثلاثية» عند بعض النقاد، أو «ما بعد الواقعية» عند البعض الآخر. ولا بأس - والأمر كذلك - لو أصبح للمذهب الأدنى درجات تبدأ من أدنى الأدنى حيث «الرومانسية الهابطة» أو «الرؤية الوهمية» لتنتهي بأعلى الأدنى حيث «الرومانسية الثورية» وتتراصّ «الواقعية» - بدورها - في درجات أهونها «الفوتوغرافية» وأوسطها «النقدية» وأعلاها «الاشتراكية».

والنتيجة الأولى: هي المأزق الذي يواجهه الناقد «الواقعي» عندما يخدعه القاص فينحدر على سلم المذاهب من «واقعية الثورة الشاملة» إلى «قلب الليل»، حيث لن يصل اليقين إلى نسبة الـ 50٪ التي تحدث عنها «عبد الله» في

«حارة العشاق»، أو المأزق الذي يواجهه ناقد «مابعد الواقعية» عندما يمكر به القاص ليعود مباشرة إلى الجلوس على مقهى «الكرنك». أيتراجع الناقد الأول عما ذهب إليه؟ أيتهم الناقد الثاني نجيب محفوظ بالارتداد؟ . إن الأمر ممكن. لكن مقولة «التطور» نفسها تتحول عندئذٍ إلى شيء مائع، فتصبح مصدرا لِريب تنقض قيمتها.

أما النتيجة الثانية فهي مشكلة التصنيف الداخلي لنصوص نجيب محفوظ المتطورة. لقد أطلق الناقد على المراحل الأساسية أسماء، وجعلها درجات بعضها فوق بعض. ولكن ماذا عن التقسيمات الداخلية للدرجات؟ . إننا يمكن أن نتوقف - هنا - عند عبد المحسن بدر، فكتابه عن نجيب محفوظ - رغم الجهد الذي بذله - نموذج واضح على مزالق هذه النظرة «التطورية».

إن كتاب «الرؤية والأداة» يضعنا بعنوانه في ثنائية لا تريم تتحول فيها «الرؤية» إلى مقابل حاد للأداة، ويتحول كلاهما إلى مقابل آخر لثنائية «الشكل» و«المضمون»، الأمر الذي يعود بنا إلى تصورات تعاقبية عن مضمون يتكون أولا ليفرض شكلا، ثم عن شكل لاحق بالضرورة، وإن كان يعود ليؤثر في مضمونه. ولكن، يظل المضمون شيئا قائما بذاته، فهو رؤية - أو وليد رؤية - تتكون «جذورها» في مرحلة الصبا - ويمكن انتزاعها من مقالات نجيب محفوظ في صباه - لتنمو في مراحل لاحقة. وتظل هذه الجذور بمثابة العناصر الثابتة في «الرؤية». لا تتغير منها إلا بعض الأجزاء الهينة التي لا تقضي على قوة الجذور، أو بعض جوانب «الأداة» التي تصبح - في النهاية - وعاءً مؤثرا.

وإذا انتقلنا من ثنائية «الرؤية» و«الأداة» إلى نصوص نجيب محفوظ الروائية وجدناها في حركة تطور عبر سُلَّم صاعد، تتكون درجاته من أنواع الرؤى. (هناك رؤية قدرية - وهمية، وهناك رؤية فردية، وأخيرا رؤية واقعية). ولقد بدأ نجيب محفوظ من أدنى الدرجات، في «عبث الأقدار» و«رادوبيس»، ثم تطور فانتقل إلى مرحلة «الصلة بالواقع»، في «كفاح طيبة» التي هي رسالة من مصر القديمة إلى مصر الجديدة، وفي «القاهرة الجديدة» التي لامست الواقع. ثم تطور نجيب محفوظ - مرة أخرى - فوصل إلى «نحو الواقعية» في «خان الخليلي» و«السراب»، ثم اكتمل تطوره فوصل إلى «الواقعية» مع «زقاق المدق» و«بداية ونهاية».

ولو تساءلنا عن الفرق الحقيقي بين «الصلة بالواقع» و«نحو الواقعية»، وهل يحمل التمييز أية دلالة فارقة ما وجدنا إجابة سوى الحرص البالغ علي تقسيم درجات السلم الصاعد من الأدنى إلى الأعلى، أي من «الرؤية الوهمية» إلى «الرؤية الواقعية». ولكن، ستبدهنا المفارقة - في نهاية الكتاب - عندما تصبح «واقعية» نجيب محفوظ - في حقيقة الأمر- مثالية أخلاقية، يمثِّل القدَر فيها «العامل المؤثِّر بالدرجة الأولى على الفعل والشخصية، وتمثِّل الغريزة أو الفطرة المؤثر الذي يلي دور القدر في الأهمية»، فلا يبقى للعامل الاجتماعي - في المرحلة الواقعية - سوى «دور هامشي، وذلك على خلاف ما ذهب إليه كثير من الباحثين»[27].

وإذا عدنا إلى الفرضية الأولى لكتاب «الرؤية والأداة» - وهي تكامل الرؤية عند محفوظ - وجدنا هذا التكامل قد تمزّق على درجات سُلَّم التطور ما بين «الرؤية الوهمية» و«الصلة بالواقع» و«نحو الواقعية» و«الواقعية» التي

ضاعت في النهاية. يضاف إلى ذلك انفصال العالم الروائي نفسه بين رؤية سابقة ومضمون وشكل، أو رؤية هي مضمون منفصل عن شكل. والنتيجة تمزّق العلاقة بين «الرؤية» و«الأداة» وتحولها إلى ثنائية متعاكسة بين «الثوابت» و«المتغيرات». ولو صدّقنا «الثوابت» أنكرنا «المتغيرات» وحوّلنا «المتغيرات» إلى مجرد تحولات عارضة في الرؤية. ومع ذلك، فنحن لسنا إزاء رؤية واحدة عند نجيب محفوظ بل إزاء رؤى تتطور، وإلا فلا معنى للرؤية الوهمية في مقابل الرؤية الواقعية! . ولو صدقنا «التطورية» أثبتنا فاعلية «المتغيرات» وأنكرنا «الثوابت». ومع ذلك، فالثوابت كالصوى الحجرية لا تهتز، لأنه لم يحدث - لدى نجيب محفوظ - «انقلاب جذري يؤدي إلى التغير من النقيض إلى النقيض، وكل ما حدث أن رؤيته ازدادت عمقا»[28].

وسواء كنا في الحالة الأولى أو الحالة الثانية فقد اختفى الصراع بين الثابت والمتغير، وغامت العلاقة بينهما إلى أبعد حد. ويترتب على ذلك تحوّل الثابت - في الحالة الأولى - إلى ما يشبه «الروح الهيجلي» الذي يوجد قبل وجود النصوص، ويتجلى فيها عبر الدرجات الصاعدة في سلم الرؤى الوهمية والمثالية والواقعية. وهكذا، يغدو الثابت شيئا مطلقا، وُجِدَ دفعةً واحدة في مرحلة الصبا (ومن الممكن أن نستمده من مقالات نجيب محفوظ الأولى وليس رواياته) لتتقلب به الرؤى كما تتقلب المحطات أمام عيني المسافر. ويتحول المتغير - في الحالة الثانية - إلى أوضاع بيولوجية متطورة عبر مراحل، تشبه تطور الفرد الذي صار إنسانا، فيصبح لكل مرحلة رؤية متغيرة، تنبني على مقولات معرفية، متضادة تضاد رأس القرد والإنسان، فيختفي الثابت تماما. وإذا كانت «الرؤية» تغدو مطلقا مفارقا لتجلياتها المرحلية في كتل النصوص - في الحالة الأولى - فإن «الرؤى» تغدو

«مضامين» تلابسها «أشكال» متغايرة في الحالة الثانية. وإذا تذكّرنا ما يقال من أن «المضمون» قرين «الموقف»، وأن الأساس - في الرؤية - هو المضمون، فالنتيجة هي كثرة المواقف التي تنطوي عليها نصوص نجيب محفوظ، أو - قُلْ - كثرة التجزؤ الذي أصاب كُلِّية هذه النصوص، فبدّد نظامها.

-5-

إن هذا «النظام» الذي أتحدث عنه قرين «كُلِّية» النص، ولذلك فهو لا يفارق سياقه الدال. ولكن مادمنا إزاء كلية النص فنحن إزاء وحدة للدال بالضرورة. إن العناصر الثابتة تلتقي في محاور وتتفاعل عبر مستويات متعددة لتكوّن مساقا دالا له وحدته النابعة من هذه الكلية. ولكن العلاقة بين الدال والمدلول ليست علاقة وحيدة الجانب. وأهم من ذلك الكيفية التي ينطوي بها الدال على مدلوله، أو يشير بها إلى مدلول، فينتج دلالة لا تعتمد على النص وحده، بل تعتمد - إلى جانب ذلك - على قارئ النص، وما يقوم به من مشاركة في إنتاج الدلالة.

إن النص - في ذاته - لا يمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر في مدلول واحد، جامد. إنه يتحوّل - في جانب منه - إلى شبكة من المستويات المتصارعة ذاتيا، كما يتحول - في جانبه الآخر - إلى نص موجود في العالم. وما دام النص موجودا في العالم فمن المنطقي أن يعاد إنتاجه دلاليا لصالح العالم[29]. ومن المنطقي - أيضا - أن لا يتم تفاعل مستوياته الذاتية في عزلة مطلقة عن قارئ يقع - بدوره - في العالم. إن النص نتج - أصلا - عن صلة مباشرة بين كاتب وأداة في عالم محدد. وبمجرد أن يطلق الكاتب هذا النص

من بين يديه، ويسمح بتوزيعه، يُدخل النص نفسه في عمليات إنتاج أخرى لصالح العالم الذي وجد فيه. وكما ينتسب النص إلى صاحبه - في هذه الحالة - ينتسب - بمعنى من المعاني- إلى الذين أسهموا في إنتاج دلالته.

ولكن عمليات الإنتاج التي أتحدث عنها لا تعني خلقا لنص جديد غير نص صاحبه، وإنما تعني الوصول إلى دلالة تكون بمثابة محصلة للنظام الذي ينطوي عليه النص نفسه. ومن هنا، تصبح القراءة النقدية عملية تفاعل بين النص - من حيث هو معطى - ينطوي على نظام - وبين القارئ. وقد تلعب القراءة النقدية للقارئ دورا في تشكيل دلالة النص أو إنتاجها، وهي تلعب هذا الدور بالفعل، ولكن هذا الدور يظل ثانويا بالقياس إلى قدرة النص نفسه على توجيه عملية القراءة.

ومن الممكن تعميق الأمر بالرجوع إلى الطبيعة المعرفية والوجودية (الأنطولوچية) للنص المقروء. إن النص - من حيث هو موضوع - ينبني على حال من الوجود المستقل عن وعينا، أو - إذا أردنا الدقة - هو نفسه حال من الوجود المستقل عن وعينا، ابتداءً من أوراقه وكلماته المطبوعة، وانتهاءً بدواله المرتبطة بهذه الأوراق. ولذلك، فهو موضوع للمعرفة متجسد في كيان أنطولوچي خاص. لكن هذا الكيان المستقل للنص ينطوي على مفارقة لا تدمّر استقلاله، وإن كانت تحدّ منه، فتحدد - بالتالي - عمليات القراءة. إنه كيان مستقل من حيث هو موضوع للمعرفة. وهذا الاستقلال يفرض - بداهة - أثره على القارئ المُدْرِك له، ولكن القارئ المُدْرِك - بدوره - يؤثر في تكييف موضوع إدراكه، أي النص، فيساهم -بالتالي - في تحديد وضعه الأنطولوچي وبعده المعرفي.

ومن هنا، يظل النص منفصلا عن قارئه ومتصلا به في الوقت نفسه، كما يظل النص مؤثرا ومتأثرا، فاعلا ومنفعلا. وتصبح عملية إنتاج الدلالة عملية يشترك فيها النص بوصفه الأداة الأساسية للإنتاج، مثلما يشترك فيها القارئ بوصفه الأداة الثانوية في النهاية. وتظل هذه العملية «قراءة» مادام «القارئ» لا يضحّي - بحال من الأحوال - بوجود النص «المقروء»، وما ظل «النص المقروء» أساسيا في توجيه عملية القراءة. ولو انقلب الحال وتحول الثانوي إلى أساسي فلابد أن تختفي القراءة، لأن النص المقروء - في هذه الحالة - لن يصبح له قوة التوجيه، بل يغدو شيئا سالبا، يتحول - تدريجيا - إلى محض إسقاط من المُدْرِك - بكسر الراء - الذي لن «يقرأ» بل «يسقط». والنتيجة المنطقية لذلك هي تدمير الوجود المستقل للنص - من ناحية - وتحويله إلى مجلى لعرض أفكار سياسية أو اجتماعية، أو مناسبة لعرض تصورات دينية، فيتحول النقد من «القراءة» ليصبح عمليات انطباعية تبدأ بالحديث عن «أثر العمل في النفس» بوصفه «أداة نفسية» - لو استخدمنا مصطلحات أنور المعداوي- وتمر بعملية انتزاع لمجموعة من الأفكار التي تعزل بعيدا عن النص. وأخيرا، تنتهي بالحديث عن أحلام سياسية أو اعتقادية تمكّننا من التعرف على الناقد وليس النص. وفي كل هذه الحالات نقع بعيدا عن «القراءة» ونقترب من «الإسقاط».

وإذا أضفنا إلى هذا كله الفاعلية التي تنبني عليها عملية «القراءة» - وليس «الإسقاط» - وعدم تعارض طبيعتها مع «التعدد» الذي لا يتناقض مع الدور الأساسي الذي يقوم به النص في توجيه القراءة، ومن ثمَّ في عملية الإدراك التي لا تلغي فيها الذات الموضوع، أو يلغي فيها الموضوع الذات -

أقول إذا أضفنا ذلك كله واجهنا وضعا مزدوجا في نقد نجيب محفوظ. أعني وضعا يتراوح ما بين «القراءة» و«الإسقاط».

«القراءة» - إذن - هي أداة للنص وإنتاج لدلالته، وذلك بمعنى محدد يجعل منها عملية تلفظ للنص الذي ينطق عبر قارئه. أما «الإسقاط» فهو عملية تلفظ للناقد الذي ينطق عبر النص. ولذلك لا يمثل «الإسقاط» عملية «ينطق» فيها النص بل عملية «يستنطق» فيها. و«القراءة» - بعد ذلك - عملية متعددة الجوانب، متفاعلة المستويات. يحقق فيها النص صراعه الذاتي بين العناصر التي يتكون نظامه من علاقاتها. ويصطرع فيها نظام النص المقروء مع نظام القارئ المدرك من غير أن يلغي أحدهما الآخر، ويتأثر فيها كلا النظامين بأنظمة أخرى، أكبر منهما وأشمل، تدخل من حيث هي عامل من العوامل المؤثرة في عملية القراءة.

ولذلك، نلحظ - في عملية القراءة - تفاعل مستويات ثلاثة. والكيفية التي يتحقق بها التفاعل بين هذه المستويات، ومحصلة العلاقات بينها هي التي تميز «قراءة» عن «قراءة»، فتصبح نماذج قابلة للوصف والتحليل. أما «الإسقاط» - من حيث هو عملية مغايرة - فأمره مختلف. يشحب فيه المستوى الأول الخاص بالنص، فلا يبقى فيه سوى نظام الناقد (أو نظريته النقدية، أو أعرافه الأدبية، إذا شئنا التبسيط) الذي يتجاوب مع نظام أوسع (نظرية شمولية، رؤية للعالم... إلخ) لينطلق من تجاورهما «استنطاق» النص، أو «إنطاقه» بما يتجاوب مع نظام الناقد، أو مع ما يتولد منه هذا النظام.

وسواء كنا على مستوى «القراءة» أو «الإسقاط» فهناك توجّه - دائم - من داخل النص إلى خارجه، أي من العالم الذاتي للنص إلى العالم الفعلي الذي

تتحقق فيه عملية القراءة أو عملية الإسقاط. وإذا كانت الحركة - في عملية القراءة - حركة معقدة، تتم - دوما - عبر وسائط متعددة، ومستويات متفاعلة، فإنها حركة لا تتوقف عن التردد بين النظام الذاتي للنص والأنظمة الواقعة خارجه، إلا بعد أن يكتمل إنتاج الدلالة. وعلى النقيض من تلك الحركة في عملية الإسقاط فهي حركة مباشرة، قد لا تكون وحيدة الاتجاه، ولكنها تظل محسوبة سلفا، تبدأ من النقطة نفسها التي تعود إليها، دون وسائط أو تعقد.

-6-

وسواء كان ناقد نجيب محفوظ مُسقِطا أو قارئا فإنه لابد أن يعود من نص نجيب محفوظ إلى العالم الذي نعيش فيه، محمّلا بخبرات القراءة، أو مقتنصا أسلاب الإسقاط. ومهما تحدث الناقد عن «الشكل الفني» أو عن «الأصول الفنية والجمالية» - كما يتحدث بعض نقاد نجيب محفوظ- فإنه لابد عائد إلى العالم. قد يقول لنا رشاد رشدي: إن «الإحساس الذي يخلقه العمل الفني لا علاقة له بالإحساسات التي تزودنا بها الحياة، كما لا علاقة له بـأي شيء خارج العمل نفسه»[30]. وقد يقول لنا محمود الربيعي: «لقد أصبح الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها -لا الأفكار المجردة التي يتصور أنها تحكمها - هو الروح المسيطر على الحركة النقدية»[31]. وقد يحدثنا غيرهما - كما نسمع في الأعوام القليلة الأخيرة - عن النص المنغلق على نفسه، كالفعل اللازم الذي لا يتعدى إلى مفعوله في النحو، أو عن النص - البنية التي لا علاقة لها بأي شيء خارجها. ولكن هذا القول أو الحديث يتحقق على نحو مخالف في التعامل الفعلي مع النص. إنه مجرد نوايا، أو فروض نظرية، لا تتحقق في الواقع التجريبي للقراءة أو الإسقاط.

لقد توقف رشاد رشدي عند رواية «اللص والكلاب» ليبحث فيها عن «عنصر القدرية»، وليتعامل معها بوصفها «معادلا موضوعيا» Objective Correlative لحقيقة تقع خارجها بداهة. ولنلاحظ - منذ البداية - أن مفهوم «المعادل الموضوعي» نفسه مفهوم يقودنا - منذ اللحظة الأولى- إلى ما هو خارج عن النص الأدبي نفسه، وإلا لما كان هناك معنى لهذا «الجسم المحدد» الذي «يعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه». ومن يبحث عن هذا «الـمُعَادِل» (بكسر الدال) لابد أن يبحث عن «المُعَادَل» (بفتح الدال) ليتيقن من «موضوعية التعادل» بين «الوجدان» و«معادله الموضوعي»، أي أنه يقيس - منذ الوهلة الأولى - النص بمقياس خارج عنه، بل بمقياس يردّنا إلى منطقة الشعور في داخل الأديب وليس في داخل النص، كما نتوهم للوهلة الأولى. ولهذا السبب قال إليزو ڤيڤاس قولته الشهيرة عن صاحب «المعادل الموضوعي» الأصلي: «إن إليوت يقحم نظرة منقحة نوعا من التطهير في نظرية شائعة عن التعبير ليبرر الشعر من حيث هو نوع من العلاج العصبي». ولهذا السبب - أيضا - تحدث النقاد عن «المفهوم الآلي للإبداع» عند إليوت، مثلما تحدثوا عن «تضارب المفهوم» و«عبوة إليوت الجديدة» لنظرية «التعبير» القديمة[32].

ومن يواجه نص رواية «اللص والكلاب» بهذا المفهوم لابد أن يقع خارج النص في نهاية المطاف، أراد ذلك أو لم يرد، أظهر ذلك أو أبطنه. ومن هنا، يتحول نقد رشاد رشدي لنص «اللص والكلاب» إلى لون من «الترجمة المزدوجة» وليس التحليل الداخلي لنسيج العلاقات. أعني أنه سيبحث في «القدرية» التي تحولت - موضوعيا- إلى نص أدبي، هو «اللص والكلاب».

ويعود ليترجم «الكيان الموضوعي» ليرده إلى أصله القَبْلي الذي يعادله، لعله يكشف - بذلك- العلاقة الحتمية بين «الشكل المعين» و«الهدف الفني». وإذا كانت الحركة - هنا - حركة من «الشكل المعين» إلى «الهدف» فإنها حركة من الصورة (معادل موضوعي) إلى أصلها الخارجي، وهو - في حالة «اللص والكلاب» - «القضاء والقدر الذي يفصل الإنسان عن جذوره ليغرقه في الضياع». وهنا، يتحول نص «اللص والكلاب» إلى «وعاء» مؤثر لـ «فكرة» منفصلة عنه، ترتبط بوضع الإنسان الحديث «بعد أن انفصم عن جذوره فأغلق على نفسه، وجف النبع فدفن وجهه في الجدار»[33].

ولو تأملنا -جيدا- ما يقوله رشاد رشدي عن نجيب محفوظ الذي «يرسم صورة للإنسان الحديث» وجدنا مفهوم «المحاكاة» كامنا في دلالات المصطلح الوصفي نفسه، إذ إن رسم الصورة يعني الارتباط بأصل خارجها، وإلا ما كانت هناك صورة. ويزداد هذا الارتباط قوة عندما يقترن هذا المصطلح الوصفي - في سياق دلالي واحد- بالحديث عن سمات «الرواية في العصر الحديث»، وكيف أنها «تهتم بتسجيل كل ما تقع عليه العين من الزوايا والمنعطفات»[34]، فيلحّ على أذهاننا - بحكم المصاحبات اللغوية Collocations- مفهوم «المحاكاة» الكامن داخل مفهوم «التعبير» عن الوجدان بواسطة «معادل موضوعي». وذلك كله -في حقيقة الأمر- من قبيل البحث في النص عن معنى خارج عنه، ومعادلة النص بحقيقة تقع خارج نطاقه، في العالم الذي يعيش فيه هذا «الإنسان» الحديث»، وليس من قبيل «لا يمكنك أن تعادل العمل الأدبي بفكرة، أو نظرية، أو مشكلة خلقية»[35]؛ فالمعادلة قائمة شئنا أم أبينا، ما ظللنا في أسر «المعادل الموضوعي».

والحق أن الناقد الأقرب - فعلا وليس قولا - إلى «النقد الجديد New Criticism» - من بين نقاد نجيب محفوظ - هو محمود الربيعي وليس رشاد رشدي، فكتابه «قراءة الرواية: نماذج من نجيب محفوظ» تطبيق لافت لهذا النقد. ويبدو ذلك في إلحاحه على أن كل رواية لنجيب محفوظ هي «وحدة مستقلة، لا تكمل شيئا آخر، ولا تكتمل بشيء آخر»(ص12). ويبدو ذلك - أيضا - في إلحاحه على الكشف عن العلاقات الداخلية للنص، وفي إدراكه لغة المفارقة، وفي تأكيده أن الاهتمام بطبائع الأشياء ذاتها هو الروح المسيطر على النقد، وليس الاهتمام بالأفكار المجردة التي يتصور أنها تحكم النصوص الأدبية.

ولكن - مع ذلك كله - سنجد الحركة، دائما - في قراءة محمود الربيعي - تبدأ من داخل النص لتنتهي خارجه، وعلى نحو يتعارض مع الجزم النظري لمقدمة الكتاب، أو للتقرير المحذِّر في داخل الكتاب. وهذا أمر طبيعي، إذ كيف يفرّ الناقد - مهما كانت موضوعيته النصية- من مناقشة «القضية الكبرى» التي «تطل.. من وراء هذا العمل»؟ (ص25). إن إغلاق النص عن العالم أمر مستحيل، وتفاعل ذات الناقد مع موضوعه لابد أن يتحقق، والبحث عن شبكة الدوال لابد أن يفضي إلى أنظمة خارج النص. وهنا، لابد أن يتوجه الناقد إلى الخارج وهو يفتش عن «مغزى اجتماعي واقعي تجريدي في آنٍ واحد»(ص26).

قد يقول الربيعي: «إن العمل الفني يعكس الواقع، ولكنه يتجاوز هذا الواقع في نفس الوقت» (ص35). ولكن «الواقع» يضغط عليه فيقرأ ما بين سطور النص ما يفيد بحق أن مصر في حاجة شديدة إلى أبنائها المكترثين،

حتى وإن أخطأوا كثيرا، حتى وإن ضلّوا أحيانا. أما غير المكترثين من أبنائها – [illegible] - فهم مصّاصو دماء، وألدّ أعدائها (ص44). ومعنى هذا التعقيب أن الناقد يطرح السؤال: «وما الذي يريد أن يقوله نجيب محفوظ من خلال...؟» (ص25). ومعنى هذا أنه يضطر إلى أن يناقش «فلسفة إنسانية كامنة وراء الحدث» (ص32)، أو «إيديولوجية خاصة» (ص77)، أو «وجهة نظر نجيب محفوظ في هذه القضية الخطيرة...» (ص79)، أو يسأل: «ما هو موطن الداء الحقيقي من موقف هؤلاء المثقفين؟ وكيف تحولوا – وهم من جسم الأمة – إلى أعضاء شلاء، تمعن في العجز حتى تصوّر لنفسها أن العجز هو قدرها الطبيعي؟... هل ابتعدت عن المد الاجتماعي لأنها أُبعدت عنه؟» (ص115). وقبل أن تبدأ الإجابة يأتي تأكيد حازم: «هذه مشكلة كبيرة، وينبغي أن تتأملها النفس بكل تفهم وتعاطف» (ص116). وعندئذٍ نصبح خارج النص بداهة، ويشحب تجاوز الواقع، لنصبح في قلب الواقع، فنصبح داخل بنية وعي اجتماعي عند الناقد. وتشحب الفكرة التي تربط الروح النقدي بالاهتمام بالوقائع لتغلبها الفكرة المضادة التي تربط الوقائع بأفكار توجّه الوقائع. ولن يجد الناقد مفرا من الجزم بأن «الأدب والسياسة –من حيث الجوهر– كانا ولا يزالان صنوين» (ص23)، أو من أن ينغمس – دون أن ينتبه – في «أوجه الصراع المحتدم بين طبقات المجتمع بغية الوصول إلى صيغة ملائمة تحكم مسار هذا المجتمع» (ص156)، ويصبح النص الوحدة المستقلة، التي «لا تكمل شيئا آخر، ولا تكتمل بشيء آخر» مرتبطا – في حقيقة الأمر – بشيء آخر يكمله، يرتد إلى هذا التفاعل الذي أشرت إليه بين مستويات عملية القراءة ذاتها.

-7-

إن الانتقال من داخل النص إلى خارجه - إذن - أمر طبيعي، ما ظل النص متحدثا عن العالم بطريقة أو بأخرى، وما ظل النص - بحكم طبيعته اللغوية ذاتها - منطويا على إشارة إلى العالم[36]. وما دامت كل «قراءة» للنص لابد أن تتصل - في النهاية - أو تتفاعل مع شيء يؤثر فيها خارج النص، فمن الممكن التسليم - من هذه الزاوية فحسب - بعدم براءة القراءة، دون أن يتعارض ذلك مع التسليم باستقلال النص. ولكنّ هناك وجهين لعدم البراءة، أحدهما سالب يتصل بالإسقاط، وثانيهما موجب يتصل بالقراءة ذاتها. أما الوجه الموجب فقرين دور الذات الفاعلة للقارئ في إدراك النص من حيث هو موضوع معرفي مستقل عنه. وهذا الوجه قرين صراع القراءات. أما الوجه السالب فقرين إلغاء الكيان المستقل للنص نفسه، والدخول في فوضى الإسقاطات وما يصحبها من سوء طوية الاستنطاق.

ويبدأ الاستنطاق - عند نقاد نجيب محفوظ - منذ اللحظة التي لا يراعون فيها التوسطات المعقدة التي تفصل ما بين النص والعالم، وعندما يسطّحون العلاقة بين الدال والمدلول، وعندما يخلطون بين ثراء الدلالة وفقر المقصد. وعندئذٍ، نصل إلى حال أقرب إلى تحويل النص إلى وثيقة فكرية تصبح دليلا على مقاصد نجيب محفوظ، وعَرَضا من الأعراض الدالة على فكره. وعندئذٍ، لن يتحدث الناقد عن نصوص أدبية، بل عن أفكار مترجمة إلى لغة خيالية. ولا غرابة - والأمر كذلك - أن نجد من يتحدث عن «نجيب محفوظ سياسيا» أو من يبحث عن «الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ» أو عن «تاريخنا القومي في ثلاثية نجيب محفوظ» أو عن «أزمة الوعي السياسي في قصة السمان والخريف»، أو حتى «مع الغناء والمغنين في أدب نجيب محفوظ»[37].

وسيتوقف «الباحث» عن «نجيب محفوظ سياسيا» أمام عبارات «سوسن حماد» - في «السكرية» - عن صراحة المقالة وخطورتها، ومكر القصة ومراوغتها في التعبير عن الرأي، وسيوحّد الباحث - أو المستنطق - بين ما قالته سوسن حماد ونجيب محفوظ، فتصبح عباراتها «الدستور الذي التزمه نجيب محفوظ منذ بدأ يكتب، معبّرا عن آرائه وأفكاره». وإذن، فنجيب محفوظ:

«كاتب سياسي بالدرجة الأولى، له رأي واضح ومحدد تاريخيا، وله موقف متماسك ومستمر اجتماعيا، وله نظرة شاملة فكريا، مهما بدا كل هذا مسربلا أحيانا في حيل القصة التي لا حصر لها، وفي ثنايا فنها الماكر».

ولا بأس في هذه الأقوال لو كانت «بحثا» من مؤرخ يفيد من النص الأدبي كوثيقة يوظفها لغايات تاريخية خاصة وليس لغايات أدبية. ولكن النص الأدبي سرعان ما يحاكم سياسيا لتقفز ملاحظة تركيز النص على «صورة الفئات المتوسطة دون صورة فئات العمال والفلاحين في مسار ثورة مصر».

وما دمنا قد دخلنا في إطار هذا اللون من «الاستنطاق» فلابد أن ندخل في دائرة الحكم التقويمي الذي يستند - في إشارته المرجعية - إلى فكر الناقد المُسْتَنْطِق نفسه. وهنا، يتذبذب الأمر بين السلب والإيجاب، ونواجه تعارضات وتناقضات لا تحل.

سنجد - على مستوى السلب - من يقول: «نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة، وليس المعبّر عن القوى الاجتماعية الجديدة التي تكافح لكي تؤكد وجودها». وإذن، فنجيب محفوظ «يسجل مأساة طبقته، ولكنه

لا يرى أبعد منها»[38]. وتواصلا مع القول نفسه سنجد من يقول: إن نجيب محفوظ «يرى العالم رؤية ميكانيكية، تثبِّت العالم في قوانين ثابتة وتزعم أنها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين». والنتيجة أن نجيب محفوظ «يضرب في السطح لا في الجوهر»، و«بدلا من رصد الحركة وتناقضها المضطرد لم يحاول وضع السؤال في صيغته الصحيحة، أو صيغته الممكنة، فبدلا من كيف ...؟ يضع لماذا ...؟». ولابد أن نجد في شخصيات نجيب محفوظ – على هذا النحو – «بقايا الفكر البرجوازي» الذي يتخيل الفكر بمعزل عن العلم، والعلم بمعزل عن الفكر، «ويتخيل الاثنين بمعزل عن الإنسان، ويتخيل الجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة»[39]. وتقودنا كل هذه الأقوال السابقة إلى نظام فكري، يعد بمثابة السياق الذي تعرض عليه أعمال نجيب محفوظ الوثيقة، وفي إطار هذا النظام تتحدد الإشارة المرجعية للحكم بالقيمة المنفية.

ولكن النظام الفكري نفسه يمكن أن ينتج منظورا معارضا، فنواجه إشارة مرجعية مضادة في النظام نفسه تؤدي إلى الحكم بالقيمة الموجبة. وعندئذٍ، نسمع أقوالا عن «أكثر الكتَّاب فهما للطبقة الوسطى وأقدرهم تعبيرا عن مشاكلها وعرض دقائق حياتها، بما أوتي من كشف لواقعها وتعميق لتناقضاتها»[40]، وعن الكاتب الذي «أدرك بوعي ذكي طبيعة الطبقة المتوسطة»، بل «حقيقة الظروف الحضارية والتاريخية» و«طبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية في المجتمع المصري» فساعدنا «على تقدير الظواهر الاجتماعية تقديرا سليما»[41]. واستمرارا للقول نفسه سوف نواجه أوصافا ترتبط بـ«تقدمية المفكر المثالي» ، وتدلل على الفكر «الراديكالي» و«الإنساني» وكلها على مستوى الإيجاب، فنجد – في النهاية – من ينظر إلى

الوثيقة نفسها التي انتفت عنها القيمة - على مستوى السلب- فيؤكدها على مستوى الإيجاب، ويجزم بأن أعمال نجيب محفوظ تنطوي «على مدلول تقدمي كبير في مجتمع شرقي أخذت الاتكالية فيه أبعادا لامعقولة». أو يـؤكد أن في نصوص نجيب محفوظ «مقدمات المذهب الإنساني الذي لا يستطيع أحد أن يباري في دوره الديمقراطي التقدمي في مجتمع شرقي غيبي، لم يعرف ديمقراطية جذرية»[42]. ولكن حتى على هذا المستوى الإيجابي يمكن أن نلمح تعارضا، فنجد من يحدثنا عن نجيب محفوظ «الكاتب الاشتراكي المادي»، بل لن يتردد ناقد في أن يقول لنجيب محفوظ - على صفحات المجلات - «إن مسارك السياسي كان من الوفد إلى الماركسية»[43].

وسرعان ما يقودنا هذا التعارض الأخير إلى تناقض آخر، إذ يمكن النظر إلى المحتوى الفكري لنصوص نجيب محفوظ من نظام مغاير تماما. وعلى مستوى الإيجاب، سنجد سيد قطب يمتدح نجيب محفوظ للمغزى الديني - الخلقي الذي تقدمه «خان الخليلي» فتصبح القصة دالة على فكر يؤمن بسخرية القدر «..القدر الساخر من وراء الجميع».. ذلك القدر الذي «لا يبدو عليه حتى مظهر الجد في سخريته المريرة»... لأنك «تقرأ القصة ثم تطويها، لتفتح قصة الإنسانية الكبرى، قصة الإنسانية الضعيفة في قبضة القدر الجبار»[44]. وما فعله سيد قطب - في هذا السياق - هو أنه اقتنص عَرَضا من أعراض رواية واحدة، واستنطقها قيمة خلقية، هي القيمة نفسها التي جعلته يقول عن «كفاح طيبة»: «لو كان لي من الأمر شيء لجعلت هذه القصة في يد كل فتى وكل فتاة، ولطبعتها ووزّعتها في كل بيت بالمجان»[45]. وستدفع هذه القيمة سيد قطب إلى أن يؤكد «أن الناقد في الشرق العربي لا ينهض لتصحيح مقاييس الفن وحدها، ولكنه ينهض لتصحيح معايير

الأخلاق»[46]، بل ستدفعه القيمة نفسها إلى أن يحيي نجيب محفوظ لأنه – في «القاهرة الجديدة» – يميل «لأن ينتصر للمبادئ على كل حال، وأن يحقر الإيمان بالذات والتدهور الخلقي والاجتماعي، والقذارة والانحلال»[47].

وإذا تركنا مستوى الإيجاب – في هذا النظام الأخلاقي– إلى مستوى السلب فسوف نجد من يأخذ على نجيب محفوظ قصفه الدائم برقاب شخصياته، وتعريضهم – دوما– للعنة الحياة، مما يكاد يقضي على الحس المتفائل بالنجاة أو الأمل، وكأن بين نجيب محفوظ وشخصياته عداء عجيبا «لا أدري مبعثه في نفسه. إنه يعاملهم بقسوة، حتى بوارق الهناءة التي تلوح أحيانا في قصصه لا تستطيع أبدا أن تبدد ما يكتنف جوها من صرامة وقتام. وإن أحق ما توصف به قصص نجيب محفوظ أنها قصص قاتمة»[48].

وسوف يتكرر هذا النظام الأخلاقي – مرة أخرى – على مستوى الإيجاب بعد سنوات طوال، وسنعود لنستمع إلى أقوال هي استمرار للعناصر التكوينية الكامنة عند سيد قطب، ولكن – هذه المرة – بعد عمق واتساع، في كتاب محمد حسن عبد الله عن (الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ)، وذلك في محاولة تهدف إلى «إعادة البناء الفكري لمنطلقات الكاتب الخاصة، باعتباره ينظر إلى الانتساب إلى الله على أنه الحل الممكن والمقدور للإنسان في التغلب على طلاسم لم يجد لها حلا»[49]. ويمثل هذه المحاولة يعود نجيب محفوظ إلى حظيرة الإسلام بعد أن كاد يخرج منها، وتظل «المشكلة الأخلاقية» شاخصة، وسيوضع البحث عن «اللامتناهي» في مقابل «المتناهي»، و«المنتهي» في مقابل «المنتمي».

ويتوجّه «الاستنطاق» – في المحاولة – إلى البحث عن «الشخصية الدينية واللمسة الروحية» (ص 19). وعندئذٍ، سيخبرنا «الاستنطاق» أن الأصل القرآني – مثلا – «أقوى تأثيرًا وأشد إرفادًا» لرواية «عبث الأقدار» من «الأصل الإغريقي الأسطوري» (ص35). وسوف تعطينا «كفاح طيبة» في قصها «الكثير من الملامح عن الحياة الدينية» (ص55)، وستتوقف أمام «رضوان الحسيني» «الختام العميق» لرواية «زقاق المدق»، ذلك الذي يمثل «الالتزام العقيدي من القادرين نحو المعوزين، ومن الأسوياء تجاه الشاذين، ومن المهتدين لنفع الضالين» (ص112)، وستعلو قامة «عبد المنعم شوكت» على «أحمد شوكت»، «فهو المخصّب والآخر عقيم» (ص184).

ولا عجب – والأمر كذلك – أن يصبح «عبد الوهاب إسماعيل» – في «المرايا» – «سيد قطب». ولكن لن يمر الأمر دون محاكمة جديدة، فلقد كان باستطاعة نجيب محفوظ أن يغني هذه الشخصية «وأن ينظر إليها نظرة إنسانية، حتى وإن كان يرفض التعصب، ذلك لأنه بهذا المسلك قد تعصب ضدها» (ص131). أما عندما صفا قلب نجيب محفوظ وصغر الكون أمام عينيه «تغلبت النزعة الروحية حقا، وحلّق نجيب محفوظ شاعرا مأساويا يرثي المصير الإنساني، ويسخر من مكابرة الإنسان وهو المؤقت الزائل» (ص192). وتلك عبارات لا تختلف كثيرا عن عبارات سيد قطب عن القدر في «خان الخليلي» الأمر الذي يؤكد أننا ندور حول العناصر التكوينية نفسها لنظام واحد.

وبغض النظر عن التضاد الإيديولوجي الظاهر بين البحث عن «قضايا البرجوازية الصغيرة» والبحث عن «القيم الروحية» فإن كلا البحثين وجهان

لعملية واحدة هي «الاستنطاق». وبقدر ما تُدَمِّر هذه العملية الاستقلال المتميز لنصوص نجيب محفوظ تعرّضها للتشويه، وتفقدها أخص ما فيها، وهو طبيعتها الأدبية. يضاف إلى ذلك أنها تسهم، بطرائق متنوعة في تأسيس مفهوم سالب للأدب - في مجمله - بوصفه «محاكاة»، وذلك بتعزيز الفرضية الضمنية التي تجعل الأدب يحاكي قيما أخلاقية مرة، ومقولات أو أحداثا اجتماعية في مرة أخرى. ولن يفترق من يحدثنا عن «القيم الروحية» - نقديا- عمن يحدثنا عن «القضايا الاجتماعية للبرجوازية الصغيرة» بل إن كليهما لن يفترق كثيرا عن طه حسين عندما يتحدث عن «زقاق المدق» بوصفها «سفرا ضخما» خطير القيمة «لأنه بحث اجتماعي متقن كأحسن ما يبحث أصحاب الاجتماع عن بعض البيئات، يصورونها تصويرا دقيقا، ويستقصون أمورها من جميع نواحيها»[50].

وإذا تركنا «استنطاق» القيم الروحية وقضايا البرجوازية والبحث الاجتماعي المتقن إلى نتيجة أخيرة مترتبة عليه وجدنا أن النص الوثيقة يتحول مع كل استنطاق، كما تتحول كائنات أوڤيد، فيصبح صاحب النص - نجيب محفوظ - «مثاليا» و«ماديا» مرة و«رجعيا» مرة أخرى، ثم تتحول المثالية إلى «مذهب إنساني» و«اشتراكية صوفيّة» من ناحية، ثم تتحول المادية إلى «اشتراكية علمية» و«ماركسية» من ناحية ثانية. وتتجلى التقدمية - بعد ذلك- في الكشف عن تناقضات طبقة، وتظهر الرجعية قرينة السبب نفسه. ولا شيء بعد ذلك - أو في أثناء ذلك - سوى فوضى الإسقاط.

- 8 -

وأحسب - لذلك كله - أن هذا الاستنطاق الفكري يمثل عنصرا تكوينيا في الأنظمة الخارجية التي يتحرك في دائرتها نقاد نجيب محفوظ. إن عموميته لافتة، وهو يفرض نفسه - في أشكال مراوغة- على أشد النقاد تباعدا عن هذا الاستنطاق. ولذلك أراه عنصرا تكوينيا في الخطاب النقدي الغالب على نقاد نجيب محفوظ كما أراه دالا يبحث عن مدلول داخل أنظمة، فيفضي - بدوره - إلى عملية أخرى من عمليات إنتاج الدلالة، في دائرة تتصل بسوسيولوجيا النقد. وقد يفضي بنا هذا العنصر إلى أبنية للوعي تصطرع فيها تكوينات تراثية يتعارض فيها «أهل الظاهر» مع «أهل الباطن» حول «القصد» من وراء النص، وحول «واحدية» هذا القصد وليس تعدده. وقد يفضي بنا هذا الاستنطاق إلى تكوينات أخرى في أبنية الوعي نفسها تصطرع فيها أشكال للاعتقاد تتوسل بالتأويل لسدّ الهوة بين أنظمتها ونظام النص، سعيا إلى تطابق يضفي شرعية متعددة الأبعاد. وبقدر ما تعود بنا هذه التكوينات إلى أعمق أعماق التراث فإنها تصلنا بأشكال الانتماء المعاصرة.

وأخيرا، وبقدر ما يلفتنا هذا العنصر التكويني إلى أن نقد نجيب محفوظ لا يمكن أن ينفصل عن صراع أنظمة اعتقاد تقع خارجه، فإنه يلفتنا إلى معضلة لا تزال تربك ناقد نجيب محفوظ، خصوصا في محاولته إقامة توازن بين ذاته القارئة وموضوعه المقروء. ولكن، لهذا كله حديث آخر، لابد أن يبدأ بتحليل نماذج القراءة، تلك النماذج التي لم أقم بتحليلها - كاملة - بعد. وعندئذ، يتكشّف الجانب الآخر الموجب من الوضع المعقد من التفاسير والشروح والتأويلات في نقد نجيب محفوظ. وأعني ذلك الجانب الذي ينطوي على التعقد والغنى والتنوع.

هــوامش

(1) لويس عوض، **دراسات في النقد والأدب**، الأنجلو، القاهرة، ص ص 345-346.

(2) علي الراعي، **دراسات في الرواية المصرية**، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة 1964، ص254.

(3) تبدأ أولى التجليات اللافتة لعنصر «البرجوازية الصغيرة» في نقد نجيب محفوظ، عام 1954، ما بين مجلة «الرسالة الجديدة» وجريدة «المصري»-مع عبد العظيم أنيس (فيها بعد «في الثقافة المصرية»- 1955) ومحمد مندور (فيها بعد «قضايا جديدة في أدبنا الحديث»، 1958) ليصبح هذا العنصر- بعد سنوات- الأساس الكامل لأعمال كاملة (مثل غالي شكري «المنتمي» 1964).

(4) صبري حافظ، **الاتجاه الروائي الجديد عند نجيب محفوظ**، الآداب، نوفمبر 1963، ص19.

(5) نجيب محفوظ، **قلب الليل**، مكتبة مصر - القاهرة، ص131.

(6) لويس عوض، **المرجع السابق**، ص346.

(7) محمد مندور، المرجع السابق، ص73.

(8) كشف كمال يوسف - وهو الاسم المستعار للأستاذ أبو سيف يوسف - عن بعض جوانب تأثر عبد العظيم أنيس بروچيه جارودي في مقال بالغ الأهمية بعنوان: «نقادنا الواقعيون غير واقعيين» (الرسالة الجديدة، 27 يونيو 1956، ص ص14، 17). أما كريستوفر كودويل فتأثيره مهم- بكتبه الثلاثة عن **«الوهم والواقع»** و**«دراسات في ثقافة ميتة»** و**«مزيد من الدراسات في ثقافة ميتة»** (بالإنجليزية) في الكتابات الواقعية العربية الباكرة، ولعلي لا أبالغ لو قلت إن بصماته واضحة في كتاب لويس عوض **«في الأدب الإنجليزي»** 1950.

(9) من الأمانة أن أشير إلى إفادتي من البيليوجرافيا القيمة التي نشرها الزميل أحمد إبراهيم الهواري عن **«مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر»**- دار المعارف، القاهرة 1979.

(10) انظر: R. Palmer, **Hermeneutics**, Northwestern Univ. Press, 1969, p.43.

(11) يمكن القول إن مصطلح النقد الشارح مصطلح مأخوذ من «المنطق الرمزي» عبر «علم اللغة»، ذلك لأن «النقد الشارح» هو عملية مراجعة تشبه- في جذرها- العملية التي تراجع بها نفسها اللغة باستخدام كلماتها، أو العملية التي تجعلنا نتحدث باللغة العربية- مثلا- عن اللغة العربية ذاتها. وذلك هو مفهوم «اللغة الشارحة» الذي يقول عنه ياكوبسن ما يلي: «إن جانبا من إسهام المنطق الرمزي في علم اللغة مرتبط بتأكيد التمايز بين لغة الموضوع Object Language واللغة الشارحة Metalanguage. وكما يذهب كارناب، فإننا نحتاج إلى اللغة

الشارحة كي نتحدث عن لغة أي موضوع. إن الحصيلة اللغوية نفسها يمكن أن تستخدم في هذين المستويين من اللغة. ولهذا يمكن أن نتحدث بالإنجليزية (كلغة شارحة)، وعن الإنجليزية (كلغة موضوع). فنفسر الكلمات والجمل الإنجليزية بواسطة مفردات اللغة الإنجليزية، في دورة حول المعنى وإعادة لصياغته، ومن الواضح أن هذه العمليات التي يسميها المناطقة بالعمليات اللغوية الشارحة ليست من خلقهم، فلقد أثبتوا أنها لا تقتصر على مجال العلم فحسب، بل تمتد لتصبح جانبا متكاملا من أنشطتنا اللغوية المعتادة، إذ غالبا ما يقوم المشتركون في الحوار بمراجعة بعضهم البعض للتأكد من أنهم يستخدمون الشفرة اللغوية نفسها».

(انظر: R. Jakobson, and M. Halle, **Fundamentals of Language**, The Hague, Mouton 1975, p. 81.)

و«النقد الشارح»- من الزواية الأخيرة التي يطرحها ياكوبسن- وثيق الصلة بمفهوم «اللغة الشارحة». كلاهما عملية إعادة لمعنى باستخدام الحصيلة اللغوية نفسها (في حالة اللغة) والنقدية (في حالة النقد). وكلاهما «قول» يراجع «قولا» أو «كلاما» يراجع «كلاما»، للتأكد من صحة عمل الجهاز اللغوي أو النقدي، وللتأكد من سلامة توصيل الموضوع في كلا القولين أو الكلامين.

وإذا أضفنا إلى هذا كله محاولة بعض الهرمنيوطيقيين المعاصرين تأسيس الهرمنيوطيقا على نموذج مأخوذ من علم اللغة (انظر مثلا الفصل الأول:

P. Ricoeur. **The Conflict of Interpretations**; Essays in Hermeneutics, Edited by Don Ihde, Northwestern Univ. Press 1974.)

أدركنا أن «النقد الشارح» يلتقي مع الهرمنيوطيقا على أساس من استعارة النموذج اللغوي الذي يتخلل كليهما على السواء.

(12) إدوار الخراط، عالم نجيب محفوظ، **مجلة المجلة**، القاهرة، يناير 1963، ص27.

(13) محمود أمين العالم، **تأملات في عالم نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1970، ص64.

(14) يبدأ التاريخ الاصطلاحي للنمط Type - في النقد «الواقعي» - مع ما كتبه إنجلز إلى مارجريت هاركنيس- في 1888- قائـلا: «إن الواقعيـة- فيما أرى- تتضمن إلى جانب صدق التفاصيل صدق تقديم شخصيـة نمطية Typical Character في ظـروف نمطيـة. Typical circumstances»

انظر: Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism** Univ, of California press 1976, p.46.

ويمرّ المصطلح بنقاد الواقعية حتى يصل إلى ذروة اكتماله - من حيث هو مفهوم تأسيسي- في كتابات چورج لوكاش، ويظل كذلك إلى أن يهتز اهتزازا واضحا مع هجوم برخت- بدعم من ڤالتر بنيامين- (مدرسة فرانكفورت) علي لوكاش.

(15) الـ Archetype- أو «النموذج الأول» و«المثال»- كما يترجمه مجدي وهبة (معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان1974، ص29) يرجع إلى مدرسة كمبردج للأنثروبولوچيا المقارنة والمدرسة السيكولوچية

التي تزعمها كارل جوستاف يونج الذي يحدد المصطلح قائلا: «إن الصورة الأولية، أو النموذج الأول Archetype هي هيئة... أو عملية، تتكرر في التاريخ عندما يتجلى الوهم تجليات حرة. ولذلك فهي هيئة أسطورية، وإذا أخضعنا أمثال هذه النماذج الأُوَل إلى الفحص الدقيق اكتشفنا فيها نتائج صاغتها تجارب نمطية typical لا تعد لأسلافنا. إنها البقية الروحية لتجارب لا تحصى من«النمط» نفسه. وواضح أن «النماذج الأُوَل» التي يتحدث عنها يونج ليست من صنع الفرد بل من صنع الأسلاف، وأنها تورث باعتبارها عناصر محددة سلفا لتجربة الفرد. راجع:

M. Bodkin, **Archetypal Patterns in Poetry**, Oxford Univ. Press, London 1968, p.8.

وبقدر ما يصل هذا النقد بين «الرمز» و«النموذج الأول» فإنه يميز بين «الرمز» و«التمثيل» ويصل «الرمز» بالأسطورة من حيث إن الرمز يندمج في «النموذج الأول» ليعبر عن صور غريزية كونية مختلفة، أو عن أنساق من السلوك الإنساني تكشف حالات اعتقاد بدائي. ولمراجعة نماذج متنوعة لتطبيق هذا النقد، راجع:

J. B. Vickery (ed.) **Myth and Literature**, Univ, of Nebraska press 1966.

وما ترجمه جبرا إبراهيم جبرا بعنوان «الأسطورة والرمز»، بغداد 1973.

(16) إبراهيم فتحي، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الفكر المعاصر، القاهرة 1978، ص6.

(17) محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص6.

(18) عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978، ص9.

(19) رجاء النقاش، أدباء معاصرون، كتاب الهلال، فبراير1971، ص183 وما بعدها.

(20) يحيى حقي، عطر الأحباب، مطابع الأهرام، القاهرة 1971، ص 84-85.

(21) راجع: S. Ulman, «style and personality», in G. A. Love & M. payne (eds.) **Contemporary Essays on style**, Seott, Foresman and company, p.161.

ويشير أولمان في مقاله إلى التعارض الرمزي الذي يصنعه باشلار وبرونو، عندما يقارن الأول بين «الصورة الحية» و«الصورة الجامدة»، ويقارن الثاني بين «النمط الكيميائي» و«النمط الملهم» من الشعراء، أو إلى ما يُعَقَّد به بعض النقاد التصنيف، فيميز بين أكثر من نمط من الأساليب، كما فعل هنري موربيه في كتابه «سيكولوچية الأساليب» (1959).

(22) لويس عوض، المرجع السابق، ص361.

(23) محمود الربيعي، قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة1974، ص ص 15- 16.

(24) انظر على التوالي:

- نبيل راغب، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفنية والجمالية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1967، ص17 وما بعدها.

- عبد المحسن بدر، المرجع السابق، ص151 وما بعدها.

- محمود أمين العالم، المرجع السابق، ص25 وما بعدها.

- علي شلق، نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم، دار المسيرة، بيروت1979، ص 146.

- سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية، الكويت 1976، ص29 وما بعدها.

(25) فاطمة موسى، في الرواية العربية المعاصرة، الأنجلو، القاهرة 1972، ص27.

(26) يحيى حقي، المرجع السابق، ص 106.

(27) عبد المحسن بدر، المرجع السابق، ص 451.

(28) المرجع السابق، ص72.

(29) قارن بـ: Edward W. Said, «**The Text, the world, The Critic**», in J. V. Harari (ed.) Textual Strategies, Univ. Press, 1979, p.163.

(30) رشاد رشدي، ما (هو؟) الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ص27.

(31) محمود الربيعي، المرجع السابق، ص9.

(32) راجع –على سبيل المثال– M. Krieger, **The New Apologists for poetry**, Greenwood press, 1977, pp.48-51.

(33) رشاد رشدي، **مقالات في النقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 166.

(34) المرجع السابق، ص 161.

(35) ما (هو؟) الأدب، ص 67.

(36) راجع: Paul Ricoeur, **Interpretation Theory; Discourse and the Surplus of Meaning,** The texas Christian Univ. press, 1976, pp. 36-37.

(37) راجع على التوالي:

- إبراهيم عامر، نجيب محفوظ سياسيا من ثورة 1919 إلى يونيو1967، الهلال فبراير 1970، ص ص 26 ، 37.

- فؤاد دوارة ، **الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ**، المرجع السابق ، ص ص 100-109.

- جلال السيد، تاريخنا القومي في ثلاثية نجيب محفوظ، الكاتب، يناير 1963، ص ص70، 79.

- محمد غنيمي هلال، أزمة الوعي السياسي في قصة السّمان والخريف، المرجع السابق، ص ص 24، 31.

- كمال النجمي، مع الغناء والمغنين في أدب نجيب محفوظ، الهلال، المرجع السابق، ص ص 128، 135.

(38) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، **في الثقافة المصرية**، دار الفكر الجديد 1955، ص ص154، 166.

(39) أحمد عباس صالح، قراءة جديدة لنجيب محفوظ، الكاتب، فبراير1966، ص ص 64 ، 65 ، 67.

(40) عبد المنعم صبحي، الشخصية الإيجابية في أدب نجيب محفوظ، الكاتب، يناير 1963، ص64.

(41) صبري حافظ، المرجع السابق، ص ص19، 21.

(42) چورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية، دار الطليعة، بيروت 1973، ص ص 66، 130.

(43) رجاء النقاش، بين الوفدية والماركسية، الهلال، فبراير 1970، ص40.

(44) سيد قطب، كتب وشخصيات، مطبعة الرسالة 1946، ص176. وانظر مجلة الرسالة، 17 ديسمبر 1945، ص 1366.

(45) سيد قطب، كفاح طيبة لنجيب محفوظ، الرسالة، 2 أكتوبر 1944، ص 892.

(46) خواطر متساوقة، الرسالة، 27 نوفمبر 1944، ص 1044.

(47) القاهرة الجديدة، الرسالة ، 3 ديسمبر 1946، ص1441.

(48) محمد فهمي، زقاق المدق، المقتطف، ديسمبر 1947.

(49) محمد حسن عبد الله، الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة 1977، ص450.

(50) طه حسين، نقد وإصلاح، دار العلم للملايين، بيروت 1956، ص118.

(3) ملاحظات ختامية

لم يكن إبداع نجيب محفوظ (1911 - 2006) في حاجة إلى انتظار جائزة نوبل كي يهتم به النقاد وحركة النقد الأدبي العربية وغير العربية، فكتابته المبدعة شغلت الحياة الثقافية العربية بوجه عام والحياة الثقافية المصرية بوجه خاص، وذلك منذ الستينيات الباكرة، ولكن بعد إرهاصات امتدت إلى الأربعينيات، حيث التوقع الباكر لما سوف تصبح عليه كتابته، وهو التوقع الذي أرسته كتابات سيد قطب ثم أنور المعداوي اللذين كانا أول من التفت إلى تميز الكتابة المحفوظية، وأرهصا بالتأثير الذي سوف تحدثه فيها بعد. وقد تحول هذا الإرهاص إلى واقع، وتحولت النبوءة إلى حقيقة، وذلك منذ الخمسينيات التي كتب فيها عن نجيب محفوظ نقاد من طراز طه حسين وسلامة موسى الذي كان قد اكتشفه وقدمه إلى الحياة الثقافية، في مطالع الثلاثينيات، وظل راعيه إلى أن استوى عوده، وانطلق بعيدا عنه، لكن دون أن ينسى على الإطلاق أو ينكر دينه لسلامة موسى الذي لا يزال مظلوما في حياتنا الثقافية التي تتميز بضعف واضح في ذاكرتها وتحيز أوضح في انتقائياتها. ويمكن أن نضيف إلى كتابات طه حسين وسلامة موسى في

الخمسينيات كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية» الذي صدر سنة 1955، رافعا شعارات مذهبية ضيقة، أدّت إلى عدم فهم عوالم نجيب محفوظ الثرية، واختزالها واختزاله في صفة «كاتب البرجوازية الصغيرة» التي جعلها عبد العظيم أنيس مبدأ ومعاد دراسته ضيقة الأفق عن روايات محفوظ، وذلك بالقياس إلى ما كتبه محمد مندور ولويس عوض وأحمد عباس صالح ومحمد غنيمي هلال، أبناء الجيل اللاحق لجيل طه حسين وهيكل والعقاد وغيرهم ممن نطلق عليهم - عادة - اسم جيل ثورة 1919.

ومن الواضح أن الضجة الكبيرة الصاخبة التي أثارها نشر رواية «أولاد حارتنا» مسلسلة، يوميا، في جريدة «الأهرام» - أيام هيكل - قد لفتت الأضواء بقوة إلى الحضور الصاعد والطاغي لنجيب محفوظ الذي ترك مرحلة «الواقعية النقدية» (القاهرة الجديدة 1945، خان الخليلي 1946، زقاق المدق 1947، السراب 1948، بداية ونهاية 1949، الثلاثية: بين القصرين 1956 وقصر الشوق والسكرية 1957) بما تخللها من واقعية نفسية إلى المرحلة الرمزية التي لم تخلُ من التأملات الكونية، والنقد السياسي الاجتماعي لسلبيات المرحلة الناصرية من خلال الرموز المضفورة بالتمثيلات والكنايات والمجازات الموازية لتحولات الواقع من الوعد المحبط إلى الكابوس المخيف الذي أخذ يلوح في الأفق، وجاء الزمن الساداتي بما لا يقل سلبا، فتواصل النقد السياسي والاجتماعي، ملتفتا إلى تشكل جذور كارثة لا تقل عن كارثة العام السابع والستين، وإلى بدايات زلزال اجتماعي لا نزال في سياق توابعه إلى اليوم. وكانت «الأهرام» هي المنبر الأساسي، الذي أصدر أغلب روايات هاتين المرحلتين، فيما عدا مجموعات القصص القصيرة التي

تـحَـرَّج «الأهرام» من نشرها، فنشرها رجاء النقاش في مجلة «الهلال» التي كان يرأس تحريرها، والتي أصدرت عددا خاصا عن «نجيب محفوظ» شأنها في ذلك شأن مجلة «الكاتب» التي أصدرت، بدورها، عددا خاصا لا يقل تميزا، أو لفتا للانتباه عن مجلة «أكتوبر» التي كان يرأس تحريرها أنيس منصور، ونشر فيها «المرايا» على حلقات أثارت الكثير من الجدال حول فك شفراتها ورد شخصياتها إلى الواقع الذي تشير إليه.

ويمكن القول إنه منذ مطالع الستينيات تكاثفت الكتابة النقدية عن نجيب محفوظ على نحو متصاعد، ساعد على مضاعفته أمران: أولهما تنوع هذه الكتابات حتى من منظور منهجية الكتابة التي تقلّبت ما بين النزعة التاريخية والواقعية النقدية والواقعية النفسية (السراب) والرمزية التي تنطوي على ما يمرر أقسى أنواع النقد السياسي والاجتماعي، ويحتمل التأملات الميتافيزيقية التي تضع كل شيء موضع المساءلة، مرورا بنزعة العبث (اللامعقول) التي وجد نجيب محفوظ في تقنياتها (التي أسسها كُتّاب من طراز يوجين يونسكو، وصامويل بيكيت، وچان چينيه، وهارولد بنتر، خلال الخمسينيات من القرن الماضي) ما يوازي رمزيا حالة عدم التوازن العقلي التي أصابت الكثير من المثقفين والمبدعين بعد كارثة 1967 التي أطاحت بالعديد من العقول، فكانت مجموعات من مثل «تحت المظلة» 1969 و«خمارة القط الأسود» 1969 وغيرهما من الأعمال التي لم تخلُ من حالات الجنون أو الهلوسة أو العنف التدميري. وهي النزعة التي سرعان ما هجرها محفوظ ليسترجع يقظته الفكرية ، وعقلانيته التي وضعت - تحت مجهر النقد - الظواهر السلبية لما سُمّي الانفتاح الاقتصادي، جنبا إلى جنب تشجيع تيارات التطرف الديني التي انتهى بها الأمر إلى اغتيال حليفها السادات،

سعيا وراء تحقيق سراب الدولة الدينية (التي ظل نجيب محفوظ معاديا لها، كاشفا عن احتمالاتها المدمرة، وما فعله دعاتها بالشباب الذين سقطوا في شراكهم، فانتهى الأمر إلى «يوم قتل الزعيم»). أما الأمر الثاني الموازي للتنوع الإبداعي فهو غنى التعدد الموضوعي الذي جعل من أعمال نجيب محفوظ مرايا لكل ما حولها، في أحوال ثباته وتغيره، ابتداء من حتمية التغير التي تكشف عن قدرية «الزمن المتعاقب» التي تنال من كل شيء، والتي لا يفلت منها شيء. وقد تجلت هذه الحتمية أوضح ما تكون في روايات الأجيال التي لا تنتهي إلا بما يجمع النقيضين: الموت والميلاد. وبقدر ما جمع نجيب محفوظ في روايات الأجيال بين النقائض التي تفرضها هذه الحتمية، فترد حركة الواقع على الحركة الكونية للوجود، لم تفارق بقية رواياته الاجتماعية السياسية قوانين السببية المضمرة والظاهرة التي تؤدي إلى نتائج شبه محتومة لا فرار منها، حتى لو طالت حيرة الأبطال المحكوم عليهم بالبحث عن الإجابات للأسئلة المستحيلة، وهي الإجابات التي يمكن أن تفرض - إذا وجدت - معنى الوجود وغائية الفعل الإنساني في المجتمع، ودلالات حركة الكون والكائنات.

لا يزال يزيد من غواية الكتابة عن نجيب محفوظ ونقد أعماله التعدد المذهل لمجالاته الموضوعية، والتنوع الهائل في أساليب معالجاته الفنية، والرغبة التي لا تتوقف أو تهدأ في مدى التجريب الذي أفاد من جميع المدارس والاتجاهات، وتمثّلها بما أخرج أفضل ما فيها، وظل يصوغ «مرايا» زمن متحول، يبدأ من الفراعنة، ولا ينتهي بـ «يوم قتل الزعيم»، فيضع الجميع «أمام عرش» النقد والمساءلة دون خوف أو حرج. وتعددت الاختيارات إلى أبعد حد أمام النقاد لاختيار مداخلهم الخاصة إلى كتابة نجيب محفوظ القابلة لكل قراءة، والمغرية

بالجديد الواعد الذي لا ينتهي من القراءات، كلما تغير المشهد النقدي، أو تحولت النظرية السائدة. هكذا أكثر نقاد الواقعية الجدد من تقديم قراءات واقعية بلا ضفاف، ابتداء من محمود أمين العالم وليس انتهاء بإبراهيم فتحي، ووازتها القراءة البنيوية التي تميز بها كتاب سيزا قاسم ودراستها المقارنة عن الثلاثية، وقسّ على ذلك عشرات، بل مئات، النقاد الذين جذبهم عالم نجيب محفوظ وكتاباته التي لا تكف عن توليد الدلالة وإنتاجها التي لا تكف بدورها عن التوليد والإنتاج إلى ما لا نهاية. ولذلك تنوعت الكتب عن «التيمات» (الله، الموت، الوجود، الجنس، السياسة، النزعة الروحية والإسلامية،...إلخ) وعن الأساليب (أبنية السرد التي تتقاطع محاورها الرأسية والأفقية، وثنائياتها المتضادة، ومعمارها، وإيقاعها المتغير، وأشكالها السردية الناتجة عن رؤى العالم المولّدة لها)، وعن نماذج الشخصيات الدالة (ابتداء من أحمد عاكف البرجوازي الصغير وليس انتهاء برموز أمثال : سيد الرحيمي وزعبلاوي أو الجبلاوي)، وعن المقارنة بين نتاج نجيب محفوظ وما يوازيه من كُتّاب الغرب الذين تأثر بهم - خصوصا روايات الأجيال - (حيث تبرز أطروحة دكتوراه جمال شحيد وسيزا قاسم وغيرهما كثير يفوق قدرة الذاكرة على التذكر).

والنتيجة هي أن كل تيار نقدي وجد في كتابات نجيب محفوظ ما يناسب هواه، وفي كل مدرسة نقدية ما يصلح لإثبات سلامتها. هكذا جذبت كتابات نجيب محفوظ أنصار «الواقعية الاشتراكية» و«الواقعية النقدية»، وأنصار «النقد الجديد» و«النقد الوجودي». وأضف إلى ذلك «النقد الإنساني» و«النقد الحضاري». ثم «البنيوية الشكلية» و«البنيوية التوليدية»، وبعدهما «التفكيكية» و«النقد الثقافي» و«خطاب ما بعد الاستعمار»، و«النقد النسائي». وأضيف «نظريات الاستقبال» مؤخرًا . هكذا أصبحنا إزاء وضع

نقدي لم يحدث من قبل في تمحوره حول كاتب شغل الدنيا والناس، واحتفى به النقد الأدبي المصري والعربي والأجنبي على نحو لم يحدث مع أي كاتب عربي من قبل.

ومن المؤكد أنه لم يوجد أديب عربي شغل عقلنا الأدبي الحديث أو المعاصر مثلما شغله - ولا يزال - نجيب محفوظ.

وقد لفتت هذه الظاهرة انتباهي ، منذ سنوات عديدة ، في مجال «نقد النقد»، فكتبت دراسة مطولة بعنوان «نقاد نجيب محفوظ» نشرتها مجلة «فصول» في أبريل 1981، وذلك قبل حصول نجيب محفوظ على نوبل بسبع سنوات، وقد أعيد نشر هذه الدراسة في كتاب أعده فاضل الأسود سنة 1989، ثم اختيرت الدراسة للترجمة إلى الإنجليزية، ونشرت في كتاب بعنوان: «نجيب محفوظ من القطرية إلى العالمية» أصدرته مطبعة جامعة سيراكوز في نيويورك سنة 1993. ولا غرابة أن يصبح موضوع «نقاد نجيب محفوظ» منطقة جذب مغرية بالدراسة هذه الأيام، خصوصا بعد أن غرقنا في طوفان من الكتب والدراسات بعد نوبل. وهو طوفان لن يتوقف، بل سيظل يتزايد وتتصاعد معدلاته.

أبعاد محاولة الاغتيال

◆

دلالات طعنة

محاولة الاغتيال

حكايات أولاد حارتنا

تكوين الإرهاب

تداعيات الإرهاب

إشاعة الرعب

مساءلة الإرهاب الديني

عاصفة التكفير

ترابطات العاصفة

ذروة العاصفة

كتب التكفير

خطاب التكفير

وقائع الجريمة

اعتذار ليس كالاعتذار

حتى بعد الموت

ثقافة قمع

دلالات طعنة

في الساعة الخامسة والربع تقريبًا ، من مساء يوم الجمعة الرابع عشر من أكتوبر ، سنة 1994 ، تقدم شاب أسمر الوجه ، عادي الملامح ، في حوالي الخامسة والعشرين من عمره، إلى السيارة التي تقل نجيب محفوظ إلى الندوة الأسبوعية التي يعقدها مساء كل جمعة في كازينو قصر النيل . اقترب الشاب من الباب الأيمن ، حيث الناحية التي يجلس فيها نجيب محفوظ وإلى جواره صديقه الطبيب محمد فتحي هاشم الذي يتولى قيادة السيارة . لم يلفت الشاب انتباه الصديق الطبيب الذي ظن أن الشاب يريد تحية الأديب الكبير . ولم يسترب الأديب الكبير الذي جاوز الثمانين بسنوات ، أو ير في اقتراب الشاب الغريب نحوه شيئا غير عادي ، فقد تعوّد على تحية الجميع ، ومحبة الجميع ، والحياة المسالمة الهادئة بلا حذر أو خوف . وماذا يمكن أن يخشاه شيخ واهن ، كليل النظر ، ضعيف السمع ، يتوكأ على عصا، ولا يتحرك دون سماعة الأذن ونظارة العين ، ولا يستطيع القراءة أو الحركة بغيرها؟! .. شيخ وداعته أول ما يشد العين إليه ، وتواضعه قرين بساطته وعفويته في السلوك الذي حببه إلى جميع فئات الناس ، خاصة البسطاء الذين أسرتهم سماحته ، بعد أن أصبح

له من سنّه وإنجازه ما يحله في سويداء القلوب ، ويدفعه إلى أن يرفض قيود الحراسة عليه ، بعد تصاعد موجات الإرهاب ، ويقول لأهل بيته ، إذا طاف بهم خاطر الخوف عليه ، إنه لم يفعل شيئا يخاف منه ، ولم يكتب ما يندم عليه ، فقد ظل ، دائما يحلم بأن ترى الإنسانية كلها ، بما فيها «أولاد حارتنا» ، مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب، وكتب ، دائما ، عن الحرية والكرامة والسلام ، لأنه آمن بالحياة والناس ، ورأى نفسه ملزمًا باتباع مُثُلهم العليا ما ظل معتقدًا أنها الحق .

ظن الأديب الكبير أن الشاب الذي يقترب منه يريد مصافحته ، همَّ أن يمد إليه يده بالسلام ، ومدَّ عنقه من نافذة السيارة ، فإذا بالشاب ينحني ، وهو يستجمع قواه ، ويطعنه في العنق أكثر من طعنة بمطواة «قرن غزال» ، يمزق الشرايين الرئيسية في الرقبة ، ويجز العنق ، لينهي حياة الأديب الكبير دون أن يحدث ضجيجا ، أو يلفت الانتباه ، في حي «العجوزة» المزدحم الذي يقع فيه بيت نجيب محفوظ جوار مستشفى الشرطة وكافيتريا شهيرة ، يتزاحم أمامها الرواد الذين يصطفون بسياراتهم حول مدخل البيت . وترك الشاب المطواة في رقبة نجيب محفوظ ، بعد أن ظن أنه حقق غرضه ، ونفَّذ حكم الإعدام في شيخ واهن ، جريمته هي الكتابة التي تحلم بالحرية والعدل ، وفرَّ هاربا مع شركائه الذين عاونوه في محاولة الاغتيال . ولم يفلح أحد في القبض على المجرمين ، فقد حدث كل شيء في سرعة لم يتمكن معها أحد من فعل شيء سوى تمييز بعض الوجوه . وانصرف الجميع إلى نجيب محفوظ الذي كادت الطعنات تودي بحياته ، لولا عناية الله التي ألهمت الصديق الطبيب حبس الدماء المتدافعة من شرايين الرقبة ، والاندفاع بالسيارة إلى مستشفى الشرطة الذي يقع على بعد خطوات . ولم يخل

المستشفى من الأطباء المختصين في هذا الوقت الحرج ، رغم أن اليوم كان عطلة ، والقاهرة منصرفة إلى تتبع نتيجة مباراة كرة القدم بين مصر وتنزانيا .

وسرعان ما توافد الأحباب من الكتّاب الذين عوضوا بدمائهم ما فقده نجيب محفوظ من دماء ، وأجريت عملية جراحية خطرة استغرقت ساعات، وتم وصل الشرايين التي انقطعت وبذل الأطباء جهدًا غير عادي في إنقاذ حياة الأديب الكبير الذي لم تنم القاهرة كلها ، ومعها عواصم أخرى كثيرة ، من القلق على حياته .

كان واضحًا أن توقيت المحاولة وأداتها مختارين بعناية ، فاليوم كان جمعة، يوم العطلة الذي تخف فيه الحركة ، ويهدأ الزحام في شوارع القاهرة وأحيائها . والوقت وقت مباراة انشغل بها الجميع عن الخروج إلى الطرقات. والموعد هو الموعد المعتاد لخروج نجيب محفوظ من منزله إلى أصدقاء ندوته . والأداة هي المطواة التي لا تحدث صوتا ، أو تلفت الانتباه، واختيار نجيب محفوظ ليس مصادفة فهو شخصية عالمية لها مكانتها ، من حيث هو أول أديب عربي يحصل على جائزة نوبل ، ومن حيث هو رمز للإبداع الذي لا ينفصل عن التنوير وأهدافه . ويتوافق توقيت الاغتيال مع الذكرى السادسة لحصوله على جائزة نوبل ، كما يتوافق مع موعد إعلان اسم الكاتب الذي نال الجائزة في آخر دورة لها . وإذا كانت المحاولات السابقة للاغتيال ، تلك المحاولات التي وصلت إلى ذروتها باغتيال فرج فودة ، قد خفت أثرها ، وتضاءلت حدتها ، بعد الضربات البوليسية المتلاحقة ، والناجحة ، لمنظمات الإرهاب السرية ، فإن اغتيال نجيب محفوظ سيعيد إلى الأذهان كل هذه المحاولات السابقة ، ويتصاعد بدلالاتها إلى الذروة .

هناك ، أولًا ، الضجة الإعلامية الهائلة التي تترتب على الاغتيال ، وهي ضجة تبدو معها مصر في صورة العاجزة عن حماية أبنائها ورموزها الأساسية ، فنجيب محفوظ رمز لعقل مصر وروحها المفكرة وكيانها المبدع في آنٍ . وتعني المحاولة ، ثانيا ، توجيه ضربة قاصمة إلى أجهزة الأمن المصرية باغتيال أكبر أديب مصري ، على بعد خطوات من مستشفى الشرطة المحاط بسيارات الحراسة ، رغم كل دعاوى الشرطة بحماية المبدعين من الكتّاب الذين يتلقون رسائل الإرهاب . وتعني المحاولة ، ثالثا، توجيه رسالة قمعية نهائية ، لا لبس في معناها أو مغزاها ، إلى كل الأدباء والكتّاب والفنانين ، من الذين يمكن أن يسيروا في طريق نجيب محفوظ ، وهو طريق الاستنارة ، وأفق الإبداع المفتوح الذي لا ينطوي على التعصب أو التزمت . وليس نجيب محفوظ ، من هذا المنظور ، مجرد أديب بل هو الأديب بألف لام التعريف ، أكبر رموز مصر الثقافية والإبداعية ، وشيخ المثقفين الذين لابد أن تنكسر شوكتهم باغتياله ، ويصمت صوتهم الذي يدعو إلى الدولة المدنية بالقضاء على صوته .

يضاف إلى ذلك إبلاغ القاصي والداني ، وإعلان الجميع ، بقدرة جماعات التعصب ومنظماته السرية التي تتخذ من الإسلام شعارا لعملها الإجرامي ، وإظهار ما تستطيع أن تقوم به من أفعال ، رغم كل الضربات البوليسية الموجهة إليها ، ورغم نجاح الشرطة في اعتقال مجموعة من قياداتها . وإذا كانت القدرة تقاس بدرجة الإنجاز الإجرامي ، في هذه الحالة، فإن فظاعة اغتيال نجيب محفوظ ، لو نجحت ، تتحول إلى إعلان قوة وسطوة وسيطرة واستمرار لكل تلك الجماعات الإرهابية التي تسعى إلى الإطاحة بالمجتمع المدني، وإلى أن تستبدل بحضور الدولة المدنية حضور

دولة دينية تقوم على التعصب والقمع . ويكتمل هذا المعنى ، عندما نضعه في سياقه ، ونقرن ما يحدث في مصر بما يحدث في غيرها من الأقطار العربية ، فنحن إزاء جماعات منظمة ، لها امتدادها في الأقطار العربية وخارجها على السواء ، وهي مجموعات تمتلك المال والسلاح والقدرة التنظيمية ، وتجد الدعم المالي من بعض الأقطار والشخصيات التي تلعب بالنار ، والتي لا تدرك أن انتصار هذه المجموعات الإرهابية هو دمار للجميع وقضاء على أحلام المستقبل العربي . وتتحرك هذه المجموعات من قطر إلى آخر ، في نوع من الإستراتيجية الموحدة والتكتيك المتشابه ، والعمليات الإرهابية المتماثلة . وتهدف إلى مواجهة الدولة المدنية بنقيضها ، وإلى استبدال التسامح بالتعصب ، والنقل بالعقل ، والإجماع بالتعدد ، والإذعان بحق الاختلاف ، وبالإبداع التقليد .

وإذ تعتمد هذه المجموعات على سذاجة الجماهير الأمية ، وبساطة وعيها، وقلة ثقافتها، ومن ثمَّ على فشل أجهزة التثقيف والإعلام والتنوير الحكومية والمدنية إلى الآن ، فإنها تستغل الأمية في إشاعة مناخ من التعصب، وتتوسل بالعناصر الجامدة في التراث للإيهام بصحة منطلقاتها . وتبدأ من الأخطاء الاقتصادية والسياسية والاجتماعية للحكومات المتعددة لتنتهي بطرح بدائل لا تختلف في تسلطيتها عن تسلطية أعتى حكومات القمع . وتنطلق من الفراغ الذي يعانيه الشباب في المناطق المأزومة اقتصاديا، لتضع في عقول الشباب الذي لم ينل قدرا من التثقيف العقلاني الكافي ما ينقلب بالضحايا من الشباب إلى قنابل موقوتة للعنف ، وأدوات موجهة في خدمة الإرهاب ، أدوات لا عقل لها ولا إرادة ولا تفكير ، تمت

برمجتها على السمع والطاعة ، وتنفيذ الأوامر دون نقاش ، والإذعان المطلق لقادة الإرهاب الذين يطلقون على أنفسهم اسم أمراء الجماعة .

وللأسف ، فإن السياق الأوسع الذي تتحرك فيه هذه المجموعات هو سياق ينطوي على ما يؤكد العنف ، ويشيع التطرف ، ويجعل من التعصب القاعدة لا الاستثناء ، فهناك الأزمات الاقتصادية وحدَّة الفقر التي تفقد الشباب البائس ، في التجمعات السكانية الكبرى ، أمله في المستقبل العادل أو الحياة الكريمة . وهناك أنظمة تعليم متخلفة ، راسخة في أقطار هذه التجمعات وغيرها ، أنظمة تعليم تقوم على التلقين الجامد ، والاتباع المتصلب ، فتزيد التعصب ، حضورا ، بما تدعمه من تقاليد النقل والإذعان، وبما تبثه من عداء لروح الاجتهاد والابتكار والإبداع . وهناك أجهزة إعلام أكثر تخلفا تضفي هالة على الإذعان والطاعة ، وتعلي من قيم التصديق والتسليم ، وتتوسل بالتفسيرات اللاعقلية للدين ، وتبرز قيم التبذل على قيم التعقل ، وتقاليد الاتباع على مغامرات الإبداع ، وتثبِّت في أذهان المواطنين ، ليل نهار ، ما يحول بينهم والوعي النقدي بأنفسهم وواقعهم ، وإلى جانب التعليم والإعلام أجهزة ثقافية عاجزة ، لا تملك الدعم المالي الكافي ولا الإستراتيجية الشاملة للاستنارة والتقدم ، فتتجاوب في قلة حيلتها مع أنظمة التعليم الجامدة وأدوات الإعلام المخترقة . وتكون النتيجة هي وقوع الشباب فريسة لغواية التعصب ، حيث يجد فيه تنفيسا عن العنف المكتوم في داخله ، وتعبيرا عن أشكال القمع التي مورست عليه ، فالمقموع يعيد إنتاج القمع ، كما تعيد المرآة إنتاج الضوء المنعكس عليها . وبدل أن كنا نسمع عن الشباب الذين يرحلون إلى العاصمة ليلتقوا بأدبائها ، ويفيدوا منهم ، أو يشاهدوا على الأقل الكتَّاب الذين قرأوا لهم ، أصبحنا نسمع عن الشباب

الذي يرحل من الجنوب ، حيث التجمعات السكانية المهملة ، والمأزومة ، إلى العاصمة التي يلتحق فيها بتنظيمات الإرهاب التي اغتالت فرج فودة وحاولت اغتيال نجيب محفوظ ، أو نسمع عن الشباب الذي تدفعه الجهالة وتمكن أهواء التعصب من الاستسلام لغواية أمراء الإرهاب الذين يقودونه إلى معسكرات التدريب على أعمال الإرهاب ، في بعض الأقطار العربية ، وغير العربية ، ليعود منها قنبلة موقوتة للدمار .

والشاب الذي قام بمحاولة اغتيال نجيب محفوظ نموذج دال على تخريب العقول الذي حدث ، والذي لا يمكن أن تعفى من مسؤوليته كل أجهزة التعليم والتثقيف والإعلام ، سواء في عجزها الذاتي عن مواجهة تعقد الموقف ، وتصاعد التطرف ، وشيوع العنف وتركها الشباب فريسة للضلالة والخداع ، أو في عشوائية تخطيطها الذي لا ينطوي على معنى التفاعل أو التعاون ، أو الإيمان بأن المستقبل المتقدم هو الإطار المرجعي للعمل. هذا الشاب من جنوب الوادي في مصر ، متوسط التعليم ، التحق بمجموعات الإرهاب، منذ سنوات ، تم غسل رأسه من رواسب التعليم المدني ، وحشو هذا الرأس بكل ما يؤكد فيه نوازع التطرف والعنف والقمع، وصيغ وعيه على نحو مبرمج يستجيب إلى الأمر الصادر إليه من أعلى ، استجابة الإذعان والتسليم والقبول دون مناقشة أو حوار . ولم يتعرض من الثقافة إلا إلى قشور جامدة ، هي من مخلفات الفكر النقلي في أكثر جوانبه تخلفا . ولم يسمع من أئمته أو يجد عندهم إلا تكرار المقولات المتشددة لبعض فقهاء الحنابلة في أشد عصور الأمة الإسلامية إظلاما . وشيئا فشيئا ، حيل بين هذا الشاب وكل منافذ الثقافة المعاصرة التي وسمت بالضلالة ، وبينه والاتجاهات

العقلانية في فهم الدين التي وسمت بالكفر ، فتحول الشاب إلى أداة طيعة ، جاهزة ، مبرمجة ، مستعدة للاستجابة إلى أي أمر ، والطاعة لكل إشارة ، وتنفيذ المهام المطلوبة حتى لو كانت نتيجتها الموت .

وقد قالوا لهذا الشاب ، في المجموعة الإرهابية التي انتمى إليها ، إن نجيب محفوظ مرتد ، فكرر ما قيل له ، وآمن أن نجيب محفوظ مرتد . وعلَّموه أن نجيب محفوظ وأقرانه كفار يدعون إلى التنوير العلماني الذي هو ضد الإسلام ، فتعلَّم وصدَّق ما علموه إياه دون مطالبة بالدليل ، أو حتى سؤال ، فالسؤال معصية ، في هذه الجماعات . وتم التركيز على نجيب محفوظ دون غيره ، لأنه كتب ، أكثر من غيره ، روايات كفر وإلحاد ، منها رواية «أولاد حارتنا» ، التي كانت سببا للحكم بالردة عند أمراء من أمثال عمر عبد الرحمن الذي أفتى عام 1989 بتكفير نجيب محفوظ صاحب «أولاد حارتنا» . وصدَّق هذا الشاب كل ما قيل له ، دون أن يقرأ حرفا واحدا من رواية «أولاد حارتنا» ، فقد تعلَّم معنى السمع والطاعة لأمير الجماعة ، والتصديق المطلق لكل ما ينقله . ومن ثمَّ أخذ الشاب على عاتقه (من أقران الشر) تنفيذ الحكم بالإعدام في المرتد الذي هو نجيب محفوظ .

وعندما تم القبض على هذا الشاب ، واستجوابه بواسطة أجهزة الأمن ، أعلن أن نجيب محفوظ قد نجا من الموت لأنه عندما طعنه لم يسم باسم الله على الطعنة ، فخابت ولم يؤد إلى الموت . ولم يكن مهمًّا عند هذا الشاب مراعاة سن نجيب محفوظ، أو التأكد من صحة الحكم الذي صدر عليه ، أو حتى قراءة الرواية التي كانت سبب الحكم ، أو حتى التمثل بما روي عن السلف ، وسبق أن أكده إمام جليل هو الشيخ محمد عبده عندما قال : «إذا صدر قول

من قائل يحتمل الكفر من مائة وجه ، ويحتمل الإيمان من وجه واحد ، حمل على الإيمان ، ولا يجوز حمله على الكفر» ، فالأهم عند هذا الشاب هو حكم إمامه الذي علّمه معنى التعصب وحببه إليه ، فهذا الشاب انطوى على نظام اعتقادي جامد ، تمت برمجته عليه ، وهو نظام لا يسمح سوى بنوعين من البشر : الفرقة الناجية التي ينتسب إليها هذا الشاب ، والتي تستمد معرفتها من أميرها الذي لا يأتيه الباطل من فوقه أو من تحته ، وتواجه هذه الفرقة الناجية كل الفرق الضالة التي هي جمهور المخالفين والمغايرين والمعارضين ، من التنويريين والعلمانيين ، ودعاة الدولة المدنية ، والمتحدثين عن الاشتراكية والرأسمالية ، ودعاة كل البدع والضلالات الآتية من الغرب الكافر الفاجر .

هذا النظام الفكري الذي انطوى عليه مثل هذا الشاب الذي تحول إلى قنبلة تدميرية ، بوساطة البرمجة الجهنمية التي سلبته إنسانيته وآدميته على السواء ، نظام لا يقتصر على جماعات الإرهاب وتنظيماتها السرية وحدها ، وإنما هو نظام يتسرب في ثقافتنا العربية المعاصرة ، ويهددها بالدمار والخراب، خصوصا حين نراه يخترق مؤسسات الدولة المدنية وينقلب بها عن غايتها إلى نقيضها . إنه نظام يستبدل بالعقل النقل ، وبالتسامح التعصب ، وبالحوار الفرض ، وبحق الاختلاف منطق الإجماع ، وبالتعددية البعد الواحد ، وبالشك التصديق ، وبالسؤال التسليم . وهو نظام يتحول إلى لحمة وسدى مناخ ثقافي تثقيفي إعلامي يرفض الحوار ، ويميل إلى التلقين ، ويلغي روح المبادرة الخلاقة ، ويعادي أفق الإبداع المفتوح . مناخ يمهد لعمليات الاغتيال المادي أو التصفية الجسدية بعمليات الاغتيال المعنوي للمخالفين ، وعمليات التصفية الفكرية للمعارضين ، وذلك بواسطة خطاب أصولي

لا يعرف سوى التعصب الجامد للأفكار التي ينطلق منها ، فهو خطاب لا يدرك سوى وجه واحد للحقيقة التي يتوهم أنه يحتويها دون غيره ، ولا يعرف سوى بعد واحد للحياة ، هو البعد الذي يراه صنّاع هذا الخطاب ومنتجوه جديرا بالبقاء . ولأن هذا الخطاب لا يؤمن بوجود المخالف أو المغاير أو المعارض فإنه يقمع هذا الوجود ، وينفيه على مستوى الأفكار والكلمات ، تمهيدا لنفيه على مستوى الواقع الفعلي بالرصاصة والمتفجرات ، ومطواة قرن الغزال التي رشقها ذلك الشاب الذي تمت برمجته ، كأنه واحد من فداوية حسن الصباح ، ليمزق شرايين رقبة نجيب محفوظ ويغتاله دون أن يتحرك داخله شك فيما يفعل ، أو ينطلق في ذهنه سؤال حول سلامة طاعته لهؤلاء الذين طلبوا منه قتل الأبرياء .

هذا النظام الفكري بمناخه الثقافي القمعي هو بعينه نظام الخطاب الذي يتجه أعداء الدولة المدنية والمجتمع المدني ، وذلك في سعيهم لأن يستبدلوا بهذه الدولة دولة أخرى تسلطية لا تعرف معنى الإبداع أو التسامح أو حق الاختلاف ، وهو نظام يضفي على تسلطيته البشرية مسحة دينية ، يستمدها من اللحية الزائفة للشيخ المتعصب الذي لم يكف عن إصدار فتاوى تكفير نجيب محفوظ وأقرانه . والمؤكد أن هذا الشاب الذي طعن نجيب محفوظ ما كان يمكن أن يوجد نموذجه لولا المناخ الذي يستبدل التعصب بالتسامح على مستويات كثيرة ، سياسية واجتماعية وفكرية ودينية ، ولولا نظام الخطاب الذي يستبدل القمع بالحوار على مستويات المعرفة الإنسانية ، ولولا أنظمة الحكم التي لا تعرف الديمقراطية فعلا أو ممارسة ، ولولا الأزمات الاقتصادية التي تدفع بالعاقل إلى الجنون!

ولعلي في حاجة إلى القول إنه قبل أن يرتحل هذا الشاب بسنوات ، من جنوب الوادي إلى شماله ، وقبل أن ينضم إلى منظمات الإرهاب السرية ، كتب الشيخ عبد الحميد كشك ونشر ، في القاهرة ، كتابه التكفيري الذي عنوانه : «كلمتنا في الرد على نجيب محفوظ» ، بعد حصول الأديب الكبير على جائزة نوبل مباشرة . وكتب الشيخ الغزالي أحكامه التي أسهمت في استمرار منع «أولاد حارتنا» من الطبع في مصر ، وألقى عمر عبد الرحمن ، في الفيوم ، فتاواه التي لم تقتصر على تكفير نجيب محفوظ وحده ، بل قامت بتكفير المجتمع كله ، وجاوزته إلى الإنسانية المعاصرة بأسرها . ويعني ذلك أن المقدمات موجودة ، شائعة في المناخ الثقافي ، ينبني عليها وبها خطاب قمعي ، تتشربه العقول الشابة الساذجة ليضللها، وينقلب بها إلى أدوات مبرمجة في نظام من الإرهاب .

أنا شخصيا ، عندما رأيت الدماء البريئة التي سالت من عنق نجيب محفوظ ، لم أستطع سوى تذكر صفحة غلاف كتاب الشيخ كشك «كلمتنا في الرد على نجيب محفوظ» ، ذلك الكتاب الذي تصدَّر غلافه صورة مرسومة ، تمثل ملتحيا ، تغطي رأسه طاقية بيضاء ، ناصعة البياض ، بيمينه عصا تأديب طويلة ، على هيئة ريشة للكتابة ، رأسها رأس حربة مدبب ، تكاد تقطر دما ، وبشماله كتاب قاني اللون ، عليه كلمة الصفة : «كريم» . وأمام الملتحي يقف رسم نجيب محفوظ متصاغرا ، حسيرا ، عاري الرأس ، مكتَّف اليدين ، لا شيء في يمينه أو شماله ، مذعورا كالطفل الذي يتلقى العقاب من أبيه الذي يعاقبه على جرم ارتكبه ، أو الذي يستعد لتلقي الحربة الدامية . وأسفل قدمه ورقة ملقاة كالذنب ، كالخطيئة والإثم ، يبدو كما لو كان يحاول إخفاءها بقدمه ، فهي جسم الجريمة التي اقترفها. والورقة

مكتوب عليها نوبل 1988 . هذا الرسم الذي ظل شباب يطالعونه ، ليل نهار ، لسنوات طويلة على غلاف كتاب ، هو بعض هذا الخطاب القمعي الإرهابي الذي أتحدث عنه . وهو غلاف يشبه أغلفة أخرى ، تتجه كلها إلى الهدف نفسه ، وتتبنى على الاستراتيجية القمعية نفسها . وهي استراتيجية جمعت بين العلاقات البصرية والأحرف المقروءة والمسموعة ، وتحولت إلى حضور وبائي ، مدمر يتسرب في حياتنا ، فيسمم العقول الشابة ، وينتهي بها إلى أن تتحول إلى أدوات قاتلة بلا عقل ، أو فكر ، أو روح ، أو ضمير .. أدوات تهدف إلى اغتيال العقل والإبداع والمستقبل الذي حلم به نجيب محفوظ ، عندما كتب «أولاد حارتنا» ، ذلك العمل الذي أراد به أن يجسد حلم الناس في العدل الأبدي والتقدم الإنساني . أعني الناس الذين تحملوا البغي في جلد ، ولاذوا بالصبر في أمل ، واستمسكوا بحلم المستقبل . وكانوا ، كلما أخذ بهم العسف ، يقولون (كما نقول نحن ، الآن ، حين نشاهد الآثار المدمرة للإرهاب ، والفتاوى التي تحض عليه) لابد لليل من نهار ، ولنرين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب ، ولنواجهن الظلم والتعصب والجهالة بنقائضها التي تؤكد العدل والتسامح وأنوار العلم والعقل التي هي أنوار المستقبل .

محاولة اغتيال نجيب محفوظ

عندما أصدر الصديق رجاء النقاش كتابه الممتع «نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته»عن مركز الأهرام للترجمة والنشر بالقاهرة سنة 1998، توقفت طويلا، بعد متعة الكتاب وفائدته الكبرى لكل دارس لأدب محفوظ، على الملف الخاص الذي أعده عن جريمة الاعتداء على نجيب محفوظ، وظل الملف عالقا بذاكرتي على نحو خاص إلى أن قررت الاجتهاد في معاودة النظر إلى هذه المحاولة، في سياق توديع نجيب محفوظ، عندما رحل عن دنيانا ، فعدت إلى الملف وأفدت منه مرة أخرى، وأضفت إلى ما فيه ما انتهت إليه قراءاتي المتعددة لكتابات نجيب محفوظ، وما استنتجته من وصل هذه الكتابات بسياقاتها التاريخية التي تلقي المزيد من الضوء على المحاولة الآثمة، دون أن يقلل ذلك من تقديري لكتاب العزيز رجاء ، رحمه الله ، والإفادة منه .

مؤكد أن المقدمة الأولى للأسباب الأساسية الحاسمة التي أدّت إلى محاولة الاغتيال ترجع إلى نشر رواية «أولاد حارتنا» في حلقات يومية بجريدة الأهرام سنة 1959 وكان ذلك في سياق لم يخلُ من سخط المتزمتين دينيا وأخلاقيا مما ورد من إشارات تمسّ محرمات الدين والجنس في الروايات السابقة، وذلك من مثل : «أعلم أن لكل عصر أنبياءه، وأن أنبياء

هذا العصر هم العلماء» ، أو قول أحمد راشد في «خان الخليلي» : «كما أنقذتنا الديانات من الوثنية ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات». لكن السخط الذي سببته أمثال هذه الجمل سرعان ما كان يتبدد، لأن من يخدش المحرمات من الأبطال كان يجد من يرد عليه من ناحية، ومن يوازيه من رجال دين محببين إلى النفوس من ناحية ثانية، ومن متصوفة يعرفون الله بقلوبهم العامرة بأجلّ الكشوف والحدوس من ناحية أخيرة . ولكن «أولاد حارتنا» جاوزت ذلك كله، وعبرت الخطوط الحمراء فيما رآه كثير من علماء الدين ومشايخ التطرف الذين لم يفهموا الرواية من حيث هي بنية خيالية، لا تقارب أي واقع تاريخي – مهما كان نوعه ومجاله – إلا على سبيل الموازاة الرمزية التي هي مجازات لا تُفهم معانيها الأولى التي يمكن أن تكون مخادعة إلا بردها إلى معانيها الثواني (بلغة الإمام عبد القاهر الجرجاني الأشعري) التي هي أصل المراد الذي لا يُفهم إلا في تجاوب سياقاته، وليس على طريقة التوقف عند «ولا تقربوا الصلاة» وعدم إكمالها بما يوضح أو يحدد معناها .

وقد أخطأ هؤلاء المتزمتون مرتين: الأولى بتضخيم البعد الديني الذي لم يلتفتوا إلى بُعدٍ آخر سواه، كما لو كان عمدا، وتحويل مجازات هذا البعد الذي لا يُفهم إلا في علاقته بغيره من الأبعاد، وتحويل مجازاته التي لا تطابق الواقع بالضرورة الفنية إلى إشارات مباشرة منتزعة من سياقاتها، إشارات يتم تأويلها بما يُفضي إلى تكفير صاحبها، دون تذكر لما جاء في ميراثهم الإسلامي السمح من أنه «إذا صدر قول عن قائل يحتمل الكفر من مائة وجه، ويحتمل الإيمان من وجه واحد، حُمِل على الإيمان، ولا يجوز حمله على الكفر». أما الخطأ الثاني الذي وقع فيه هؤلاء، فهو أنهم اختزلوا الرواية في قضايا دينية، أوّلوها على سبيل

التكفير، وتجاهلوا تماما القضايا الاجتماعية والسياسية التي هي في صدارة الرواية، ولا تشير إلى تعاقب الأديان إلا من خلال منظورها الذي يجعل الرواية رواية من روايات النقد السياسي الاجتماعي بالدرجة الأولى، ورواية من روايات الإدانة الحاسمة لتحويل الوصاية على الأديان، أو احتكارها، إلى وظيفة تؤدى في خدمة الظلمة الذين هم هدف الرواية الأول في دفاعها المجيد عن المظلومين المقموعين من «أولاد حارتنا» الذين يتبنى قضيتهم «أول من اتخذ الكتابة حرفة في حارتنا على رغم ما جره ذلك.. من تحقير وسخرية». وهي الجملة الافتتاحية التي يستهل بها الراوي - الكاتب - حكاياته عن أبناء الحارة في نوع من المقاومة بالحيلة الكاشفة، ضمنا، عن انحيازه إلى المظلومين المقموعين من أهل الحارة الذين لاحقتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة في القول أو الفعل، وكان ذلك في سياق سياسي تشير إليه الرواية على سبيل الرمز، وفي العام الذي حدثت فيه أكبر موجة من الاعتقالات لمثقفي اليسار من دعاة العدل الاجتماعي الذين ألقي بهم في السجون الناصرية سنة 1959، وظلوا فيها إلى ما يقرب من منتصف الستينيات. يُضاف إلى ذلك ما أخذ يلوح في الأفق من بوادر زمن يُنذر ببدايات الأزمات الاقتصادية التي تركت فقراء الحارة «كالمتسولين، يعيشون في القاذورات بين الذباب والقمل»، ويمكن أن نضيف (والمقابر). ولما كان هذا الكاتب - الروائي - المؤلف المضمر في الرواية- من القلّة التي تعرف الكتابة ومسؤوليتها، فقد بدأ بكتابة العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات، فأبصر عن قرب أسرار «أولاد حارتنا» ومشاكلهم وأوجاعهم، فكانت حكاياته التي تهدف - في المحل الأول- إلى تعرية الظلم السياسي الاجتماعي الاقتصادي ومقاومته بحيل

الحكايات، تماما كما فعل قبله بقرون الحكيم بيدبا في «كليلة ودمنة»، وشهرزاد التي قاومت القمع الواقع على النساء بحيلة الحكايات نفسها التي كانت منطلق الاستلهام - فيما بعد - في رواية محفوظ «ليالي ألف ليلة» 1982 التي بلغ مكر كاتبها إلى نشرها في جريدة «مايو» التي تعتبر جريدة السادات والناطقة بلسان حزبه الحاكم، وهي الرواية التي تنطوي بوضوح على دوافع العنف التي لا تخلو من التحريض على قتل الحاكم الظالم (شهريار) الذي كان موازاة رمزية للسادات الحاكم بأكثر من معنى، وذلك إلى الدرجة التي جعلت بعض الدارسين يتوهم أن هذه الرواية كانت تحريضا فنيا على التخلص من السادات، سلاحها في ذلك الرمز والتمثيل الكنائي الذي اعتمدت عليه «أولاد حارتنا» في المجال السياسي الاجتماعي الاقتصادي الذي ينطوي على رموز دينية لا معنى كاملا لها بعيدا عن تفاعلها مع هذا المجال واتساقها معه.

هكذا مضت حكايات «أولاد حارتنا» في الانحياز إلى المظلومين، والفقراء، والمعذَّبين في الأرض، أولئك الذين «تحمّلوا البغي والظلم في جلد، ولاذوا بالصبر، واستمسكوا بالأمل، وكانوا كلما أضرّ بهم العسف قالوا: «لابد للظلم من آخر، والليل من نهار، ولنرين في حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب». وما كان الراوي كافرا، في شكاواه، بل حالما بأن يفتح العلم الواعد أبواب الخلاص، وأن يتفاعل العلم والدين بما يستحق معه عرفة رضا الجبلاوي الذي أشارت إليه الرواية في وضوح، والذي مضى في أفقه الرحيب عرفة - رمز العلم - الذي كان يمكن أن يكون سلاح المظلومين في الخلاص من ظلم الفتوات وفساد نُظَّار الوقف الذي لم ينقطع،

ويقاوم بطغيانه المظلم مشرق النور والعجائب. ولكن لابد للظلم من آخر، ولليل من نهار.

وكان من المنطقي أن يهاجم الرواية من لم يفهم منطقها الداخلي، وتجاوب دلالاتها الضمنية التي تؤكد النزعة الإسلامية الروحية التي تتخلل كتابات نجيب محفوظ، وأثبتها في تفصيل مقنع لكل ذي نظر مسلم مصري ويهودي إسرائيلي، هما محمد حسن عبدالله الذي أصدر كتابا بالعنوان نفسه، والجنرال (السابق) ماتيتنياهو بيليد الذي حصل على درجة الدكتوراه في الولايات المتحدة، بأطروحة عنوانها «الدين موطني» تؤكد المنحى الإسلامي لروايات نجيب محفوظ بما فيها «أولاد حارتنا». ولا أعرف إذا كان قد نشر الأطروحة التي ظللت محتفظا بصورة لها، حصلت عليها من مركز الميكروفيلم في جامعة ميتشجن لرسائل الدكتوراه في الجامعات الأمريكية كلها. ولا أعرف كذلك إذا كانت قد تمت ترجمة الأطروحة - الكتاب التي تثبت بالدراسة النصية تأصل النزعة الإسلامية المنسربة في كتابات نجيب محفوظ، وذلك بما يؤكد استنارته الرحبة السمحة التي تجاوز التناقضات العدائية بين الدين/ العلم، واليمين/ اليسار، والفقراء / الأغنياء،... إلخ.

لم يكن غريبا أن يثور المتزمتون وكثير من رجال الدين ضد الرواية، وناب عنهم الشيخ محمد الغزالي في تكفيرها. ونجح الضغط، فأثارت الرواية ما أثارت من سخط الساخطين. ولكن يُذكر للأهرام بالتقدير - في عهد هيكل - أن نشر الرواية لم يتوقف، واستمر النشر إلى آخر حلقة، دون حذف شيء فيما أعلم، ولم ينجح الضغط سوى في هجرة الرواية إلى منفاها اللبناني، وطبعها في دار الآداب في بيروت التي تولت توزيعها في كل أنحاء العالم في عشرات

الطبعات التي لم يتوقف تزويرها إلى اليوم. ومع ذلك لم يمس أحد نجيب محفوظ بسوء، فقد كانت مصر لا تزال تعيش زمن الدولة التسلطية القادرة على سحق من يخرج عليها، أو يتصرف بعكس ما تهواه، فعاش نجيب محفوظ آمنا على نفسه وأسرته، واستمر في الكتابة ولكن بعد أن روّعه الهجوم عليه، ودفعه إلى المزيد من المكر الرمزي الذي لم يكف في الستينيات عن نقد الدولة الناصرية التسلطية (ابتداء من «اللص والكلاب» سنة 1961، وانتهاء بروايات ما بعد النكسة التي أطاحت بالعقل الإبداعي ودفعته إلى ملاحظة اللامعقول الذي قاد- ولا يزال يقود- إلى الكارثة، أعني «تحت المظلة» و«خمارة القط الأسود» سنة 1979). وانتهى الزمن الناصري بخيره وشره، بانتصاراته وهزائمه، وجاء الزمن الساداتي (1970-1981) ولم يتوقف نجيب محفوظ عن نقده السياسي الاجتماعي، فيما عدا «ملحمة الحرافيش» التي عاد فيها إلى أسئلة الوجود الكبرى، لكن في براعة رمزية ورهافة مجازية مضفورة بتفاصيل واقعية جديدة، تُحيل الأحداث إلى مجازات، لكن دون أن تلامس محظورا.

وقد شهد الزمن الساداتي ظهور العمل الثاني الذي استفز مشاعر الإخوان المسلمين بالقطع، وإن لم يعلنوا عن ذلك وقتها ، فقد كانوا على أعتاب تحالف لا يريدون إفساده، تحالف سرعان ما اكتمل بالانحياز إلى السادات في حربه ضد العناصر الناصرية والقومية واليسارية، وكان العمل هو «المرايا» الذي ظهر سنة 1972 عارضا للرموز السياسية والاجتماعية والإبداعية والفكرية التي أراد محفوظ تصويرها مجازيا في مرايا كنايات مخادعة كاشفة في آنٍ. وكان عبد الوهاب إسماعيل المعادل الموضوعي لسيد قطب الذي أطلقت عليه الجماعة اسم «الشهيد»، وأعادت نشر كتبه بعد اكتمال التحالف. ويلفت الانتباه في مرآة عبد الوهاب إسماعيل أنها مصاغة

من منظور إدانة لا ينطوي على تعاطف، بل على لمز واتهام، وهو منظور يؤكده الراوي حين يصف عبد الوهاب إسماعيل بقوله إن «تأثره بالدين وإيمانه بل وتعصبه لم تخف عليّ»، ويعدد من أقواله ما هو دليل على منظوره السلبي الذي لم يخلُ من اتهام، وعباراته التي تقول:

- «لن أشترك في بناء قلم (مسيحي) سيعمل غدا على تجريح تراثنا الإسلامي بكافة السبل».

- «لا ثقة لي في أتباع الأديان الأخرى».

- «يجب أن يحل القرآن مكان كافة القوانين المستوردة».

- «على المرأة أن تعود إلى البيت».

- «الاشتراكية والوطنية والحضارة الأوربية خبائث علينا أن نجتثها من نفوسنا».

- «لدينا رسالة الإسلام وعبادة الله وحده لا رأس المال ولا المادية الجدلية».

ولا شك أن هذه الأقوال تركت أثرا سلبيا في نفوس الذين انتسبوا إلى سيد قطب وشايعوه في الإيمان بأننا نعيش زمن الجاهلية الذي لا خلاص منه إلا بإقامة الدولة الدينية التي تملأ الأرض عدلا بعد أن مُلئت جورا. ولا أظن أن محاولات السادات قد نجحت في التقارب أو التحالف مع جماعات الإخوان المسلمين وما تفرع عنها، أو وازاها، من مجموعات سرعان ما اصطدمت بالسادات رغم تعديله للدستور بما يؤكد أن الشريعة الإسلامية - وحدها- هي المصدر الأساسي للتشريع، وأنه يسعى إلى إقامة

دولة العلم والإيمان، حتى بما يؤكد الثاني على حساب الأول، وإعلانه الحرب على دعاة «الاشتراكية والحضارة الأوربية والمادية الجدلية»، بل طردهم من أجهزة الإعلام والجامعات وتطهيرها منهم بعد أن أضيء الضوء الأخضر لكل أعدائهم بالهجوم عليهم.

ومع ذلك مرّت «المرايا» دون أصداء ضارة، على السطح من حيث الظاهر، ومضى إبداع نجيب محفوظ في طريقه النقدي المعادي لسياسة الانفتاح الكارثي التي تبناها السادات، فزادت الفقراء فقرا، والانتهازيين غنى فاحشا، فضلا عن تشجيع الخطاب الديني المتعصب الذي سرعان ما أدى إلى تزايد معدلات الاحتقان بين عنصري الأمة – المسلمين والمسيحيين – اللذين شهدا فتنا طائفية لم تحدث منذ ثورة 1919 التي رفعت شعارات: وحدة الهلال والصليب ، والدين لله والوطن للجميع، وحلّ محلها نوع من التمييز المضمر، أخذ يتزايد مع تزايد ضيق أفق الخطاب الديني الإسلامي الذي أخذ يزداد تطرفا بفضل دعاته الذين تزايد تعصبهم بفضل السياسة الساداتية. وهي السياسة التي لم تفلح في تحقيق أهدافها، فالجماعات الدينية (الإسلام السياسي) لم تحقق هدفها الأساسي من التحالف، فبدأ الصدام بين المتحالفين، وتصاعد إلى درجة اغتيال السادات الذي أفلح في إثارة جميع القوى ومعاداتها، وانتهى الأمر إلى جريمة المنصة التي كانت ذروة عمليات الاغتيالات التي بدأت منذ عام 1974 مع جماعة الفنية العسكرية من أنصار صالح سرية، ولحقت بها عملية اغتيال الشيخ محمد حسن الذهبي الذي كان من خيرة علماء الأزهر وصاحب مؤلف من أهم المراجع الحديثة عن «التفسير القرآني واتجاهات المفسرين» – في ثلاثة مجلدات. وكان اغتياله في يوليو 1977 بواسطة جماعة التكفير والهجرة (إن لم تخني الذاكرة). وما بين

اغتيالات 1974 و1977 تزايدت معدلات الإرهاب الديني التي نجحت في اغتيال بعض الشخصيات السياسية، وخلّفت الدمار حولها إلى أن نجحت في اغتيال السادات نفسه في السادس من أكتوبر 1981 وسط قواده ورجال دولته.

وتولى الرئيس مبارك بداية عهد جديد من المصالحة الوطنية، وحاول تجنب أخطر سلبيات العهد الساداتي. ولكن كانت جماعات الإسلام السياسي قد تضخمت وانتشرت، خصوصا بين الشباب الذي لم يحمه من التطرف تعليم حديث يبدأ بتطوير الأزهر ومعاهده نفسها، مؤسسا لخطاب ديني واعد، أكثر استنارة وانفتاحا وبعدا عن الخرافات، وذلك إلى جانب إحداث ثورة جذرية في أجهزة التثقيف ووسائط الثقافة التي تجاوز وزارة الثقافة وتشملها ، وذلك في موازاة إعلام متحرر، يشيع العقلانية والتفكير العلمي والمتعة الجمالية الراقية والحس الديني السمح. والنتيجة لعدم حدوث ذلك كله، أو حتى البدء فيه، هي استشراء التطرف الديني وعمليات الإرهاب التي ظلت مقرونة بالجهل والتخلف الذي كان من مصلحة قوى متعددة خارجية الإبقاء عليه.

حكاية أولاد حارتنا

صحيح أن «أولاد حارتنا» صدرت سنة 1959، ولكن السياق الذي نشرت فيه يمكن أن يلقي الضوء على بعض جوانب الرواية من ناحية، كما سبق أن أشرت في المقال السابق، والعلاقات السياقية الأوسع التي تولّدت فيها من ناحية ثانية، والأسباب التي أدّت إلى محاولة اغتيال نجيب محفوظ بعد سنوات من ناحية أخيرة. ولنبدأ الحكاية من أولها: عندما انتهى محفوظ من كتابة «الثلاثية» التي استغرقت كتابتها أربع سنوات متصلة (1948-1952) شعر أن قيام ثورة يوليو (تموز) 1952 قتل الرغبة عنده في الكتابة. فقد كان يعتبر الهدف الرئيسي لكتابته نقد المجتمع المصري ودفعه إلى التغيير والتطور، وبعد قيام الثورة واتجاهها إلى تحقيق ما كان ينادي به، كان السؤال الذي يلحّ عليه: ماجدوى الكتابة بعد ذلك؟ وكانت بدايات الثورة تحمل وعودا في سبيلها إلى التحقق، لكنها تثير نوعا آخر من الأسئلة الذي كان يستحق وقفة مع النفس، وتأملا من نوع مختلف. وهذا ما فعله نجيب محفوظ الذي انصرف عن كتابة «الرواية» إلى كتابة «السيناريو» للسينما وتزوج، تاركا الكتابة على طريقة: أجافيكم لأعرفكم. ولذلك سرعان ما عاودته الأسئلة المؤرقة سنة 1957، وبدأ ينتبه إلى أن هناك شروط ضرورة

جديدة آخذة في التراكم وفرض الانتباه على النفس. وكان لابد من الاستجابة إلى دوافع الأسئلة ومحاولة الإجابة عليها، خصوصا أنها لم تكن في حَدِّية أسئلة الماضي أو اتجاهها الأحادي، وإنما كانت أسئلة مركبة، متعددة الأوجه والمستويات، تصل الفيزيقي بالميتافيزيقي، والنقد السياسي الاجتماعي بنقد الخطاب الديني الذي يصاحبه ويوازيه. ويبدو أن قراءة التراث السردي الذي يتحدث بلغة المجاز والكناية - مثل : «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة»، ورسائل «حي بن يقظان» و«الغربة الغربية»، وما يشبهها في التراث الفارسي الذي عرفه محفوظ في أمثال «منطق الطير» لفريد الدين العطار - دفعه إلى الإفادة من تقنياته المراوغة في ازدواج دلالاتها، وحكاياته الإطارية التي تجمع الكون كله بين دفتيها. هكذا تولدت «أولاد حارتنا» علامة على زمن جديد من الكتابة، وزمن أجد في الواقع الأكثر تعقيدا الذي توازيه الرواية رمزيا، ساعية إلى أسره في شباك المجازات والكنايات التي تعطي الكثير من المعاني بأقل القليل من اللفظ. وكانت بداية السرد ونهايته على لسان أول من عرف الكتابة في الحارة المجازية التي تحولت إلى فضاء رمزي للإنسانية كلها، يرويها قلم كاتب احترف كتابة شكاوى المظلومين وأسئلتهم الحائرة من أول الخلق إلى نهاية الكتابة. وكانت نقطة التركيز في كل الأحوال على الظلم الذي يعانيه أولاد الحارة من نُظّار الحارة وفتواتها، وهو الظلم القديم قدم البشرية الذي كان يواجهه ويقضي عليه - إلى حين- مبعوث يهبط إلى الحارة، أو يدخلها، كالخلاص والأمل، متصديا لشروط الضرورة كلها، لفترة تطول أو تقصر، فتمتلئ الأرض عدلا بعد أن مُلئت جورا، إلى أن يصل الزمن إلى الوقت الذي يتوقف فيه المبعوثون، ليصبح تحقيق آفاق الحرية والعدل منوطا بالبشر الذين يستعينون بسحر العلم

والعرفان الذي يريهم مشرق النور والعجائب من ناحية، وينقذهم نهائيا من العسف والقمع والظلم ليعيشوا فيما يشبه اليوتوبيا التي لا مكان فيها لشروط الضرورة، ولا تخلو من الميراث الروحي الذي تراكم بتعاقب المبعوثين.

وتصادف أن عرضت «الأهرام» على محفوظ الانضمام إلى كُتّابها المتفرغين الذين كان يباهي بهم محمد حسنين هيكل، الرجل القوي الأقرب إلى عبد الناصر من غيره، ويوافق محفوظ، وتكون رواية «أولاد حارتنا» أول ما ينشره في الأهرام مسلسلة سنة 1959. وسرعان ما أغرت الرواية بعض مخبري الأدب من صغار النفوس فأفشوا سرها، وكتبوا عن مغزاها الديني (المضفور بغيره من المغازي) وحده، مثيرين انتباه المشايخ المتعصبين من رجال الأزهر الذين رأوا في نشر الرواية فرصة لاستعراض قوتهم، وفرض رأيهم على الدولة، وإثبات حضورهم المؤثر في مواجهة أعدائهم، وانطلقت الرصاصة الأولى في الهجوم من الصفحة الأدبية بجريدة «الجمهورية» التي نشرت خبرا يلفت فيه كاتبه النظر إلى الرواية الخارجة على الدين. وبدأ البعض، ومن بينهم أدباء للأسف، فيما يحكي نجيب محفوظ، في إرسال عرائض وشكاوى إلى النيابة العامة ومشيخة الأزهر، وإلى رئاسة الجمهورية، يطالبون بوقف نشر الرواية الكافرة، وتقديم كاتبها إلى المحاكمة.

وثار رجال الأزهر الذين لم يقرأ أغلبهم رواية من قبل، ولم يتعودوا على المجازات الأدبية، حتى تلك الموجودة في تراثهم الأدبي، وطالبوا رسميا بإيقاف نشر الرواية في الأهرام فورا. ورفض هيكل القوي ذلك، ولكنه ناور حتى يكسب وقتا، وينتهي نشر الباقي من حلقات الرواية، فطالب

بتشكيل لجنة من كبار العلماء للحكم على الرواية، واعيا بالتقاليد البيروقراطية التي تؤكد أن من يريد قتل موضوع أو عرقلته عليه أن يحيله إلى لجنة أو يطلب تشكيل لجنة لدراسته. ونجحت الحيلة وتكونت لجنة ثلاثية منها الشيخ محمد الغزالي والشيخ أحمد الشرباصي، وانتهت اللجنة إلى ضرورة منع الرواية من النشر. لكن كانت مناورة هيكل قد حققت غرضها، واكتمل نشر كل حلقات الرواية في الأهرام.

ويحكي نجيب محفوظ أنه بعد انتهاء نشر الرواية في «الأهرام» قابله الدكتور حسن صبري الخولي الممثل الشخصي للرئيس عبد الناصر، وكان نجيب محفوظ قد سبق أن عمل معه في الرقابة، هو في رقابة النشر، ومحفوظ في الرقابة على المصنفات الفنية. وأكد الخولي لمحفوظ أنه لا يمكن السماح بنشر الرواية في مصر، كتابا، حتى لا يهيج الأزهر، أو يثور رجاله. ولكن من الممكن نشر الرواية خارج مصر، وبالفعل نشرت الرواية في بيروت، عن طريق دار الآداب التي أصدرتها بعد سنوات قليلة، في طبعة سرعان ما تحولت إلى طبعات تسربت إلى كل أقطار الوطن العربي، وتلهف على قراءتها الجميع عملا بمبدأ أن كل ممنوع مرغوب.

ويبدو أن نشر الرواية في بيروت أثار فكرة إمكان السماح بدخولها إلى مصر. وعندئذٍ، كان لابد من عرض الرواية على مجمع البحوث الإسلامية الذي له تاريخ متصل من تقارير المنع الذي يسارع إليه عند أية شبهة. ولم يكن أمر رواية «أولاد حارتنا» واقعا في حيز الشبهة التي تدفع إلى التأني أو التروي أو الاختلاف، بل حيز العداء المسبق القديم حتى من الذين لم يقرأوا الرواية وكفّروها على السماع. وقد استطاع الدكتور محمد حسام محمود لطفي

أستاذ القانون بكلية الحقوق بجامعة القاهرة، فرع بني سويف، في كتابه «ملف حرية الرأي والتعبير في مصر» الصادر في القاهرة سنة 1993 الحصول على بعض تقارير المنع التي كتبها أحد أعضاء اللجنة التي قرأت الرواية، منتهيا إلى وسمها بالكفر، موصيا بضرورة منعها من النشر، منعا للضرر، ولم يفت حسام لطفي نقل ملاحظات التقرير الذي أكد صاحبه «أن محفوظ أخطأه التوفيق في تناوله الآلهة والرسل، وأنه صور الأنبياء في صورة من يرتاد الغرز ويتعاطى المخدرات، وهذا أخف ما وصفوا به فيما كتب».

ويحترز صاحب التقرير بأن المآخذ البشعة في القصة «لا يخفف من وقعها الانتقال من الأحداث الطبيعية وشخصياتها إلى أحداث دالة وشخصيات رامزة، فإن ذلك كله لا يخفي الوجه الحقيقي لكل حادثة وكل شخصية». ولم يخفف من وقع المؤاخذات عند كاتب التقرير «أن الرواية - بعيدا عن المعتقدات - عمل «فني ممتاز». ولكن «كان في مقدور الكاتب أن يخرج عمله الفني بعيدا عن هذا السقوط». ولهذا «أوصى بعدم نشر القصة مطبوعة أو مسموعة أو مرئية» وتاريخ التقرير 12/ 5/ 1968.

ويبدو أن هذا الرأي هو ما ثبت عليه مجمع البحوث حتى بعد أن حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل التي أُعلنت في الثالث عشر من أكتوبر (تشرين أول) سنة 1988، وأعقب الإعلان احتفال الدولة بالمؤلف وتكريم الرئيس له بمنحه قلادة «النيل» - أرفع الأوسمة في الدولة. واستغل المثقفون المناسبة - وكنت أحدهم - وطلبوا من الرئيس مبارك الإفراج عن الرواية والسماح بنشرها، الأمر الذي أدى - فيما يبدو - إلى إعادة عرضها على مجمع البحوث الإسلامية الذي ازداد تشددا مع تصاعد ضغط جماعات

الإسلام السياسي. وكانت النتيجة أن جدد أمينه العام قراره بالرفض في تقريره المكتوب في 1/ 12/ 1988. وهو التقرير الذي يرى في الرواية «قصة رمزية واضحة الرمز تشير إلى قصة الحياة والبشر، إلا أنها مع وضوح ردودها تحتوي على خلط شديد، ولا تنتظم على سياق تاريخي، أو خط رمزي مستقيم»، ويضيف التقرير إلى ذلك إثم أن الكتاب صَوَّر الرسل «في صورة من يرتاد الغرز ويتعاطى المخدرات...» ولا يخفف من آثام الرواية الكثيرة - عند الأمين العام - أنها «سيقت مساق الرمز، لأن الرمز مصحوب بما يحدد المقصود منه بغير لبس ولا شبهة، ولا ما يذكر أحيانا على لسان بعض المغرضين، أو من استغرقتهم واستهوتهم هذه الأفانين من أن الكتاب يكتب فنا ولا يقصد به القصص الديني. فنحن في هذه القصة نعالج القصة ورموزها الواضحة بدون لجوء إلى قصد الكاتب ونيته، فسوف يحاسبه الله تعالى عليها. وأما تقدير العمل من حيث هو فن (رفيع) فنتركه لهؤلاء النقاد الذين استساغت أذواقهم (الرفيعة) مثل هذا الفن».

وقد قرر مجمع البحوث الإسلامية تجديد حظر تداول الرواية أو نشرها مقروءة أو مسموعة أو مرئية، وكذلك حظر دخولها بناء على هذا التقرير وعلى تقارير الأجهزة الرقابية الأخرى. «وبالله التوفيق». فيما يختم الأمين العام لمجمع البحوث الإسلامية بتاريخ 1/ 12/ 1988.

ويتضح من التقرير أمور ثلاثة : أولها : الإصرار على تكفير الرواية، تأكيدا للرأي نفسه الذي صيغت تقاريره منذ حوالي عشرين عاما. وثانيها: استهزاء التقرير بالنقاد - أمثالنا - الذين دافعوا عن الرواية ورأوا فيها - ولا يزالون - «فنا رفيعا». وثالثها: أن تقرير مجمع البحوث لم يكن هو

التقرير الوحيد الذي ترتب على طلب المثقفين من رئيس الجمهورية إطلاق سراح الرواية، فمن المؤكد أن تقرير مجمع البحوث الإسلامية جاء مصداقا لما أوردته تقارير أخرى من جهات أمنية وغير أمنية. وأحسب أن هذه الأمور الثلاثة تكشف عن استمرار أسباب منع الرواية وتجذرها من الناحية الرسمية، وسبب عدم طبعها في القاهرة إلى اليوم.

ويمكن أن نضيف إلى الملاحظات السابقة النبرة الواثقة التي يتحدث بها التقرير بالقياس إلى التقرير السابق عليه، والأقدم منه بحوالي عشرين عاما. وهي نبرة ترجع إلى تحولات الخطاب الديني في المؤسسة الدينية الرسمية وجنوحه المتزايد إلى التشدد.

وإذا عدت إلى عام 1959، عام نشر الرواية، وأعدت قراءة دلالاتها في سياق العام الذي نشرت فيه، يلفت نظري على الفور أنها صدرت في السنة نفسها التي نشرت فيها مسرحية توفيق الحكيم «السلطان الحائر» التي يعالج فيها ما تنطوي عليه قضية الديموقراطية من صراع بين السيف والقانون، وينتصر الحكيم بالطبع للقانون، مؤكدا أن حيرة السلطان لن تنتهي إلا إذا قَبِل القانون وخضع له، مثل أي فرد من رعاياه. وهو المغزى نفسه الذي أشارت إليه مسرحية «حلاق بغداد» التي كتبها ألفريد فرج في السجون الناصرية قبل الإفراج عنه، مؤكدا أن «منديل الأمان» من حق الناس جميعا. وللأسف، لم يكن منديل الأمان من حق الكثيرين من اليساريين الذين ألقى بهم عبدالناصر في سجونه، في الوقت الذي كان فيه قاب قوسين أو أدنى من رفع شعاراتهم عن العدالة والقانون الذي داسته أقدام أمثال «العسكري الأسود» في رواية يوسف إدريس القصيرة التي كانت استمرارا لسنوات الرعب نفسها. أعني السنوات التي لم تنقض إلا

قرب منتصف الستينيات، بعد «المؤتمر الوطني للقوى الشعبية» 1962 وإعلان «الميثاق الوطني» في السياق الذي أدى إلى الإفراج عن اليسار المصري قبيل منتصف 1964، وذلك قبل عام واحد من الإعلان عن مؤامرة الإخوان المسلمين المسلحة التي كانت تهدف إلى الانقلاب على النظام الناصري وإقامة الدولة الدينية محله.

وبقدر ما كان صدور «أولاد حارتنا» موازيا لصدور «السلطان الحائر» ، ثم «حلاق بغداد» و«العسكري الأسود» في مدى الإشارة إلى الظلم الواقع على أولاد الحارة، ويجري به قلم كاتب - راوٍ شهد «العهد الأخير من حياة حارتنا»، واطَّلع - من أسرار الناس وأحزانهم - على ما ضَيَّق صدره، وزاد أشجان قلبه، ودفعه إلى الكتابة التي تعبر عن آلام معذبي «أولاد حارتنا» - الرواية التي تم نشرها والتعذيب الجهنمي لليسار المصري في ذروة هياجه الذي استدعت وقائعه - فيما بعد - كتب من طراز «الأقدام العارية» 1974 لطاهر عبدالحكم و«شيوعيون وناصريون» 1976 لفتحي عبد الفتاح و«رسائل الحب والحزن والثورة» 1976 لعبد العظيم أنيس، وغيرها كثير.

ولذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن ينشر الكاتب نفسه «اللص والكلاب» عام 1960 التي استلهمها من حادثة واقعية، صار اللص فيها بطلا لأنه صارع زبانية السلطة، ومضى في طريق الثأر من الخائن الذي علمه مبادئ الثورة. وكان أول من تخلى عنها، تماما كما فعلت زوجته وعشيقها الذي كان ذراعه اليمنى. وتأتي بعدها «السمان والخريف» سنة 1961، مؤكدة ضياع الوفدي القديم الذي أنكره العهد الجديد، فلم يجد ملاذا في النهاية سوى التخبط الذي ينتهي بالتطلع إلى ظلمة البحر المواجه لتمثال سعد زغلول، واقفا بجوار شاب مبتسم «يمسك بيسراه وردة حمراء». وبعدها «الطريق» 1962 التي هي

استمرار للبحث عن قيم «الحرية والكرامة والسلام» التي لا يجدها بطل «الشحاذ» 1965 الذي ضل طريق الثورة، فانزلق في متاهات الصوفية والجنس والجنون. وقس على ذلك بقية روايات الستينيات التي عادت إلى النقد الاجتماعي السياسي، لكن من خلال المساءلة الفلسفية التي تقرع كل الأسرار بالأسئلة التي لا تبين بسهولة عن مغزاها أو إجاباتها، حتى لو كان ذلك ضمن «ثرثرة فوق النيل» 1966 تتكشف فيها بعض الإشارات الموجعة، لكن على ألسنة حشاشين، لا يختلفون جذريا عن الذين قابلناهم في «أولاد حارتنا» الذين لا يزالون، مثلنا، يحلمون بمشرق النور والعجائب، ولا يملكون سوى الحلم حتى لو خالطته الكوابيس مرات ومرات، فهذا قدرنا، نحن «أولاد حارتنا» الذين ظننا الخلاص قريبا، فإذا به محض سراب.

تكوين الإرهاب

بدأ زمن السادات بالانقلاب التدريجي على مبادئ الزمن الناصري وشعاراته ورموزه. وفي الوقت نفسه اكتشاف حلفاء جدد – هم جماعات الإخوان المسلمين – يكونون عونا للسادات في القضاء على معارضيه من أنصار الزمن الذي يريد أن ينقلب عليه. ومنذ ذلك الوقت أخذ السادات في الابتعاد عن المجموعات الناصرية والقومية واليسارية، حتى تلك التي ناصرته في انقلاب 15 مايو سنة 1971 الذي أطاح فيه بضربة واحدة بالرموز الناصرية المناوئة له سياسيا (علي صبري، شعراوي جمعة، محمد فائق ، ضياء الدين داود، عبد المحسن أبو النور، والفريق محمد فوزي وزير الحربية، ولبيب شقير رئيس مجلس الشعب، وفريد عبد الكريم المسؤول عن الاتحاد الاشتراكي، وسامي شرف مدير مكتب عبد الناصر،... إلخ)، وهو الأمر الذي دفعه إلى الإفراج عن المعتقلين من الإخوان المسلمين، والسماح لهم بالعودة إلى إصدار مجلاتهم وجرائدهم، مقابل التضييق على التيارات اليسارية والقومية المناوئة، ودفعها إلى الهجرة الطوعية، في أكبر حركة هجرة للمثقفين المصريين الذين توزعوا على المنافي العربية، ابتداء من بيروت والعراق ودول الخليج، وليس انتهاء بالعواصم الأوروبية التي

جمعت ما بين باريس ولندن وغيرهما من الأقطار التي احتوت الهاربين من عمليات الحجر والتجميد والفصل التي قام بها السادات واستهلها بعملية إعادة ترتيب المشهد السياسي، ابتداء من مايو 1971. وقام التحالف مع الحلفاء الجدد على أساس من المنفعة الخالصة، وتربص كل طرف بنظيره. والنتيجة هي الحركة العملية لكل من الفريقين في اتجاهه الذي يحقق مصالحه أولا، ولكن لا يخلو من تربص كل طرف بحليفه الموصول بتاريخ قديم من العداء. فالإخوان لم ينسوا - قط - اشتراك السادات في حكم لم يتوقف عن قمعهم، والسادات لم يكن غافلا عن مطامعهم في إقامة دولة دينية على أنقاض دولته التي حصَّنت نفسها بشعار «العلم والإيمان». وكان منطقيا - والأمر كذلك - أن يفتح السادات الأبواب المغلقة لحلفائه الجدد، سامحا لهم بالممارسة التي أتاحت لهم الانفراد بالساحة السياسية الاجتماعية الثقافية. وفي الوقت نفسه التخلص المتدرج من العلاقة الضاغطة بالحليف القديم - الاتحاد السوفيتي - بعد الإيمان بأن كل الأوراق الرابحة أصبحت في يدي الولايات المتحدة الأمريكية. وكانت النتيجة التداعيات التي أعقبت ما سُمي «ثورة التصحيح» في منتصف مايو (آيار) 1971، ثم طرد الخبراء والمستشارين السوفيت من مصر في يوليو (تموز) 1972، تمهيدا للقيام بحرب أكتوبر (تشرين أول) 1973، وبعدها توقيع اتفاقيتي الفصل بين القوات المصرية والإسرائيلية في يناير (كانون ثان) 1974، وسبتمبر (أيلول) 1975، وذلك بعد إعادة فتح قناة السويس للملاحة الدولية في يونيو (حزيران) 1975، وكان ذلك قبل أقل من عام من إلغاء معاهدة الصداقة المصرية السوفيتية في مارس (آزار) 1976، تمهيدا لزيارة القدس في نوفمبر (تشرين ثان) سنة 1977 .

وبقدر ما اتفقت جماعات الإخوان المسلمين، وما تراكم حولها وفي موازاتها من مجموعات إسلامية أكثر تطرفا، على تأييد السادات في حربه على معارضيه وخصومه، والإفادة من دعم رجاله، مثل محمد عثمان إسماعيل أمين التنظيم في الاتحاد الاشتراكي، الذي تولى - أولا - مهمة إقامة مستعمرات ذات طابع ديني لتدريب الطلاب من المجندين الجدد على مقاومة العناصر الناصرية والشيوعية، وتولى - ثانيا - دعم العناصر الدينية وإعدادها للقضاء على العناصر المعارضة لتوجهات النظام الساداتي الجديدة. وذلك قبل أن يصبح محافظا لأسيوط التي أطلق فيها العنان للجماعات الحليفة لتديين كل ما حولها، والتصدي بالعنف لكل سلوك تراه خارجا على إسلامها الأصولي، وما تبع ذلك من فصل بين الطلاب والطالبات، وتحريم الأنشطة الفنية والاجتماعية، ومطاردة فلول المجموعات اليسارية بأقصى درجات العنف التي تهدف إلى الاستئصال. ولذلك تحولت أسيوط إلى معمل تفريخ المجموعات الإرهابية والنزعات الأصولية التي انتقلت منها إلى غيرها من المحافظات في علاقات من التأثر والتأثير والدعم الحكومي، وذلك بما أدى إلى هيمنة الفكر الأصولي المتشدد وسيطرته، شيئا فشيئا، على الجامعات المصرية التي لم تنجُ من آثاره إلى اليوم. وهو فكر وجد ما أفرحه في إلغاء معاهدة الصداقة المصرية السوفيتية في مارس (آذار) 1976، لكن وجد ما أحبطه ودفعه إلى الانقلاب على السادات منذ سيره في طريق السلام مع إسرائيل، خصوصا بعد زيارته إسرائيل في نوفمبر (تشرين ثان) من العام نفسه.

وهكذا، وقعت المجموعات القومية واليسارية من الطلاب والمثقفين الذين أبوا النزوح بين مطرقة الجماعات الإسلامية وسندان نظام السادات،

فظلت تقاوم الاثنين معا إلى أن فقدت، في النهاية، وبعد مقاومة بطولية طويلة، طاقتها على التمرد لأسباب لا مجال لتحليلها في هذا السياق. وكانت بداية التمرد ما أعلنه السادات من أن عام 1971 عام الحسم، وتراجعه عن ذلك بإعلان تحوله إلى عام للضباب، فتصاعد الاحتجاج الطلابي الذي أفرز اللجان الوطنية التي قادت حركة الطلاب المعارضين لسياسة السادات، خصوصا بعد أن قويت هذه الحركة بنجاح عناصر يسارية في انتخابات الاتحادات الطلابية في غفلة من التنظيم السياسي للدولة. فتصاعد موقف التمرد بما أدى إلى الاعتصام داخل الجامعة، وما تبع ذلك من تدخل أمني لفض الاعتصام بالقوة واعتقال قادته، الأمر الذي دفع الطلاب المتعاطفين إلى الخروج في مظاهرات عارمة، انتهت بالاعتصام في ميدان التحرير في الأسبوع الأخير من يناير (كانون ثان) 1972. وهو الاعتصام الذي أسهم فيه عشرات من المثقفين والمبدعين، ومنهم أمل دنقل الذي كتب قصيدته الشهيرة «الكعكة الحجرية»، كما كتب بهاء طاهر عن المظاهرات المصاحبة في روايته «قالت ضحى». ولا تزال قصيدة أمل دنقل (التي استمدت عنوانها من النُّصب المقام في منتصف ميدان التحرير ويشبه «كعكة حجرية») علامة إبداعية لا تُنسى على رفض توجهات السادات، ابتداء من التحالف مع جماعات الإسلام السياسي، وانتهاء بالتقرب إلى الولايات المتحدة. ولا أزال أذكر منها المقطع الذروة الذي يقول: دقت الساعة الخامسة / ظهر الجند دائرة من دروع وخوذات حرب/ هاهم الآن يقتربون رويدا.. رويدا./ يجيئون من كل صوب/ والمغَنّون - في الكعكة الحجرية - ينقبضون وينفرجون كنبضة قلب / يشعلون الحناجر/ يستدفئون من البرد والظلمة القارسة / يرفعون الأناشيد

في أوجه الحرس المتعب/ يشبكون أياديهم الغضة البائسة/ لتصير سياجا يصد الرصاص.

ولم ينقطع تمرد الحركة الطلابية بعد فضّ الاعتصام والقبض على القيادات، وتواصلت المظاهرات والاعتصامات في الجامعة بما أدى إلى تعاطف المثقفين الذين أصدروا بيانا شهيرا لتأييد مطالب الحركة الطلابية، وقّعه توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وغيرهما كثير من الشخصيات التي ثأر منها النظام بالفصل من الاتحاد الاشتراكي الذي كان يعني - حسب قوانين ذلك الزمان - الفصل من العمل الصحفي والمنع من الكتابة. وظل الموقف الوطني محتقنا إلى أن حدثت حرب أكتوبر التي أفرغت النفوس من غضبها، خصوصا بعد أن أصدر السادات، قبل الحرب بأيام، قرارا بالإفراج عن المعتقلين من الطلاب وإلغاء قرارات الفصل من الاتحاد الاشتراكي، تلك القرارات التي أصدرها بمباركة أمين التنظيم - محمد عثمان إسماعيل - مهندس التحالف مع جماعات الإسلام السياسي وراعيها الذي وصل بها إلى ما وصلت إليه.

وبالطبع، كان توقيع اتفاقيات كامب ديفيد في سبتمبر (أيلول) 1978 نقطة الانفصال التي فَضّتْ التحالف بين السادات وحلفائه من الجماعات الإسلامية التي أفادت منه بأضعاف ما أفاد هو منها، فأصبح شعارها : «الإسلام هو الحل» شعارا مقبولا من جماعات متزايدة اجتماعيا وسياسيا وثقافيا، خصوصا بعد أن تزايدت قواعدها الشعبية، وانتشرت ثقافتها المجانسة - في النهاية - للثقافة التقليدية السائدة التي لم تتوقف عن الامتداد والصعود، وذلك بعد تحول أجهزة الإعلام، وتزايد نبرة الخطاب الديني في

تراجعه، وهجرة الكثير من المثقفين الراديكاليين الذين تزايدوا إحباطا، خصوصا بعد سقوط الاتحاد السوڤيتي وانهيار الدول الشيوعية.

وكان لابد للصدام أن يحدث بين الحليفين المتناقضين، ويؤدي إلى تصاعد صور العنف الذي اقترن بالجماعات التي نزلت تحت الأرض، وأصبحت جاهزة للضرب في أى وقت، وذلك في سياق لم يتوقف عن ممارسة أفعال الإرهاب التي حاولت الانقلاب على الدولة، وتحويل «دولة العلم والإيمان» التي رفعها السادات شعارا له إلى «دولة دينية» خالصة، معادية لأي تكوينات أو شعارات مدنية حديثة. وكانت البداية ما قامت به جماعة «الفنية العسكرية» بقيادة صالح سرية سنة 1974، وما تبع هذه المحاولة بعد ذلك بثلاث سنوات من اغتيال الشيخ الذهبي، وكان عالما أزهريا جليلا، يتميز باستنارته. وقد درست - أيام التلمذة - كتابه العمدة عن «مذاهب التفسير الإسلامي» بأجزائه الثلاثة التي تميزت بموضوعيتها وأفقها العقلاني السمح الذي لا يعرف التعصب أو الانحياز لفريق دون فريق. وقد حدث الاغتيال البشع سنة 1977، في عام زيارة السادات إلى إسرائيل، وقبل توقيع اتفاقيات كامب ديڤيد التي أدّت إلى القطيعة النهائية وإعلان العداء الحاسم، خصوصا من المجموعات التي تحولت إلى جماعات قتالية.

وقد وجدت هذه الجماعات ما يدعمها معنويا - على الأقل - في قيام الثورة الإيرانية في يناير (كانون ثان) 1979 والإطاحة بحكم بهلوي وإعلان قيام الجمهورية الإسلامية التي أصبح على رأسها آية الله روح الله الخميني، فقد كان قيام هذه الدولة بشارة إيجابية لإمكان قيام الدولة الدينية المعادية للاستعمار الغربي - الأمريكي في المحيط العربي الإسلامي، وذلك

في سياق المتغيرات التي دفعت جماعات الإسلام السياسي إلى قبول تحالف جديد مع السادات وحلفائه العرب والأمريكان لمقاومة التدخل العسكري السوڤيتي في أفغانستان ديسمبر (كانون أول) 1979. وهو التحالف الذي أتاح لهذه الجماعات من الخبرات القتالية والدعم اللوجستي ما زاد قوتها أضعافا مضاعفة، وضم إليها فصائل جديدة، تجمّع أفرادها في مراكز عربية، أهمها مكتب الخدمات (MAK) الذي أشرف عليه الشيخ عبدالله عزام – أستاذ الشيخ عمر عبد الرحمن ومعلمه القديم – بمساعدة أسامة بن لادن. ولم تقتصر مهمة المكتب على التجميع والتسفير والتجنيد، بل امتدت إلى التدريب والإعداد العسكري، في معسكرات تدريب أمريكية.

ولم ينتبه كثيرون في ذلك الوقت إلى ضرورة التمعن في دلالة قيام الثورة الإيرانية 1972 وما حدث في عام قيامها من أمرين بالغي الدلالة: أولهما احتلال المتطرفين من الثوار مبنى السفارة الأمريكية، واعتبار العاملين فيه أسرى حرب أوجب الله قتالهم. وثانيهما قيام جماعة مسلحة بقيادة جهيمان العتيبي باحتلال المسجد الحرام بمكة، وإعلان نوع أصولي جديد من دولة الإسلام.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تنجح محاولة اغتيال السادات بعد أقل من عام على محاولة جهيمان العتيبي احتلال المسجد الحرام بمكة. وكان الاغتيال آخر حلقة في سلسلة أحداث العنف المتبادل التي وصلت إلى ذروتها بالقضاء على الحليف الذي أصبح عدوا لابد من الخلاص منه، وإعلان دولة دينية جديدة بدل دولته المدنية. لكن لم تأت الرياح بما تشتهي السفن. وفي الوقت نفسه، لم تتوقف أعمال العنف لتحقيق الحلم القديم

الذي لا يزال أصحابه متهوسين به، بعد أن ازدادوا حماسا وعددا وشعورا بالقوة. خاصة بعد ما حققوه واكتسبوه في أفغانستان التي ساعدوا على إقامة الحكم الديني فيها لحركة طالبان التي أقامت نموذجا موازيا لدولة دينية معادية للقيم التي ظلت محل عداء المجاهدين العرب الذين عادوا إلى أوطانهم، عاقدين العزم على انتزاع الحكم من الطواغيت، والانتقال بقوة السلاح من زمن «الجاهلية المعاصرة» إلى زمن «الحاكمية لله» الذي أخذ يعلو مع شعار : «الإسلام هو الحل».

وكان نجيب محفوظ يرقب كل هذه التحولات العنيفة، محاولا استيعاب مغزاها الأعمق، وكأنه كان يتمثلها ليعاود الكتابه عنها في روايات الثمانينيات، باحثا عن موضع العلة والداء كما تعود أن يفعل.

تداعيات الإرهاب

حصد زمن الرئيس مبارك الثمرات المرّة للغرس الذي زرعه السادات. فاستمر تزايد الآثار السلبية للتطرف الديني الذي انقلب إلى إرهاب رافقت عملياته محاولة إقامة الدولة الدينية التي أصبح سبيلها الاغتيال لرموز الحكم ورموز الثقافة، والقضاء على الاقتصاد بتدمير السياحة، وخلق حالة من الرعب التي تصيب أي عملية للاستثمار أو أي سياسة للتنمية. وكان ذلك مقترنا بالتعدد المتزايد لجماعات الإرهاب وتشدد متعاظم في الخطاب الديني الذي أخذ يفقد رحابة الأفق ومبدأ التسامح، تدريجيا، موصولا بنكوص اجتماعي ثقافي وتراجع لا يتوقف في كل مجال، نتيجة تحالفات السنوات الساداتية، وذلك في موازاة تصاعد تُهم التكفير التي وجدت ما يدعمها ويشجعها من عمليات إرهابية لم تتوقف منذ اغتيال السادات في أكتوبر (تشرين أول) سنة 1981 إلى نهاية التسعينيات التي لم تعبر إلى الألف الثانية إلا بعد سنوات من جرائم الاغتيال التي جاوزت الأقطار والقارات – فيما سُمِّي «عولمة الإرهاب» – إلى أن وصلت إلى نسف برجي مركز التجارة العالمي في نيويورك بالولايات المتحدة في الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) 2001. ولم تكن تلك هي المرة الأولى، فقد سبقتها المحاولة الأولى التي اتهم فيها الشيخ عمر عبد الرحمن، بعد حدوثها سنة 1993.

وفي هذا السياق التاريخي - قبل تصاعده الميلودرامي - وقع الحدث الأدبي الأكبر الذي نقل الأدب العربي من المحلية إلى العالمية، وأفرح المثقفين الذين رقصوا في الشوارع والميادين، بينما استجاب إليه بالسلب والشجب والعداء أنصار التطرف الديني الذين تكاثروا إلى درجة لا سابقة لها، أعني حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل سنة 1988. وذلك في مناخ شاعت فيه دعاوى التكفير على امتداد أكثر من قطر عربي، حتى فيما يخص نجيب محفوظ، الذي ورد الهجوم التكفيري عليه، ربما للمرة الأولى، فيما كتب الروائي الجزائرى الطاهر وطّار. أعني روايته «الزلزال» (المنشورة للمرة الأولى 1973) التي تصور متطرفا دينيا جزائريا هو الشيخ بو الأرواح الذي رأى حي سيدي مسيد، في قسنطينة، أشبه بحي الجرابيع في رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ. ويصفه بقوله: و«هو كتاب ذلك الكافر الذي جبن المصريون عن قتله بسبب ما فيه من كفر وإلحاد وسخرية بالأنبياء والمرسلين والملائكة».

وبدا أن مثل هذا التكفير الذي ردده لسان الشيخ بو الأرواح في الجزائر كان صدى لما أخذت تردده ألسنة المتطرفين «المكفراتية» في مصر، فبدا الأمر كما لو كانت جماعات الإسلام السياسي التي تحولت إلى جماعات إرهاب دينى تتسابق لإقامة دولة دينية في البلدين: مصر والجزائر. والنتيجة الجزائرية هي ما يذكره عز الدين الميهوبي في كتابه «التوابيت» من عشرات أسماء المغتالين من المبدعين والصحافيين والكتّاب بوجه عام، وتطول القائمة بما يبعث على الحزن الذي تثيره دلالات رواية واسيني الأعرج «سيدة المقام» (1995) التي صدرت بعد عام واحد من محاولة اغتيال نجيب محفوظ وفي سياقها.

وكان واضحا أن «الجماعة الإسلامية» المصرية هي الأبرز في عمليات الاغتيال والتدمير المتصاعد، وذلك منذ نجاحها في اغتيال أنور السادات في السادس من أكتوبر (تشرين أول) 1981. وهو الاغتيال الذي أدى إلى تحول حاسم في علاقة الجماعة - وحليفاتها من الجماعات الموازية أو المشاركة - بالدولة، وعلاقة الدولة بالجماعات. وكانت النتيجة العنف المتبادل في سياق اغتيال هذه الجماعات للرموز السياسية والأمنية والثقافية بعد القضاء على السادات، فتتابعت جرائم الاغتيال السياسي التي استمرت ما بين سنتي 1986-1992 ونالت من اللواء حسن أبو باشا وزير الداخلية 1986، ونجحت في اغتيال رفعت المحجوب رئيس مجلس الشعب السابق 1990، وقامت بمحاولة اغتيال فاشلة للواء زكي بدر وزير الداخلية 1990، وهو الأمر نفسه الذي حدث مع اللواء النبوي إسماعيل، وزير الداخلية 1991 واللواء عبد الحليم موسى، وزير الداخلية اللاحق 1992. ويبدو أنه كان لابد من توقف محاولات اغتيال وزراء الداخلية بوصفهم رموز الأمن العام، والتحول إلى المثقفين بوصفهم رموز المقاومة الفكرية، فنجحت الجماعة في اغتيال فرج فودة في الثامن من يونيو (حزيران) 1992، وذلك لإنذار غيره من المثقفين وترويعهم، وانتقلت من الرموز الثقافية إلى المواطنين الأبرياء، فقتلت سائحة وأصابت شخصين في الهجوم على حافلة سياحية بالقاهرة (21/ 10/ 1992) ، وهاجمت حافلة سياحية تضم مسيحيين، وذلك في عملية أسفرت عن عشر إصابات، وتلا ذلك إلقاء متفجرات على حافلة تضم سائحين ألمان في (7/ 1/ 1993)، وإلقاء قنبلة على أتوبيس سياحي يضم سائحين من كوريا الجنوبية أمام أحد الفنادق خارج القاهرة في (16/ 2/ 1993) ، وفجرت قنبلة داخل حافلة سياحية أمام المتحف بميدان التحرير (16/ 3/ 1993) ، وحاولت اغتيال صفوت الشريف وزير الإعلام

(20/ 4/ 1993) ، وإلقاء قنبلة على حافلة سياحية متجهة إلى الأهرام (8/ 6/ 1993) ، وإطلاق النار على باخرة نيلية سياحية قرب منفلوط تضم سائحين بريطانيين (23/ 11/ 1993) ، وإطلاق عبوة ناسفة على حافلة تضم سائحين من أستراليا (27/ 12/ 1993)، ومرة ثانية محاولة اغتيال حسن الألفي وزير الداخلية 1993 ، وانفجرت قنبلة خارج البنك المصري الأمريكي (7/ 2/ 1994) وكذلك حافلة في أسيوط (14/ 2/ 1994) ، وعلى باخرة سياحية (16/ 2/ 1994)، وانفجار قنبلة في قطار ركاب (23/ 2/ 1994) ، وكذلك إطلاق النار على البنك المصري الأمريكي في جنوب مصر (1/ 3/ 1994) ، ثم إطلاق النار على البنك المصري الأمريكي في القاهرة (3/ 3/ 1994) ، وعلى باخرة سياحية قرب البداري (13/ 3/ 1994) ، وانفجار قنبلة أمام البنك المصري الأمريكي (19/ 3/ 1994) ، وهجوم على حافلة تحمل سائحين من الإسبان (26/ 8/ 1994).

وأعقب ذلك خمس عمليات إرهابية، بينها محاولة اغتيال نجيب محفوظ (14/ 10/ 1994) وعشر عمليات إرهابية في العام اللاحق، أهمها محاولة اغتيال الرئيس حسني مبارك في أديس أبابا في إثيوبيا، والهجوم بسيارة مفخخة على السفارة المصرية في إسلام أباد في باكستان (19/ 11/ 1995) حيث قتل 85 أجنبيا و4 من المصريين وأصيب 26. ولم يشهد عام 1996 سوى عمليتين، أهمها الهجوم على حافلة سياحية تضم 23 سائحا أمام المتحف المصري، في وسط القاهرة، أسفرت عن عشرة قتلى من بينهم السائق وإصابة ثمانية ثم مذبحة الأقصر (17/ 11/ 1997) التي راح ضحيتها 58 أجنبيا. أما مارس 1998 فلم تحدث فيه سوى عملية واحدة، وذلك بعد نجاح الأمن في اختراق الجماعات الإرهابية من ناحية، وحصارها المحكم من ناحية ثانية. لكن لم يحدث ذلك إلا

بعد ثمن باهظ تمثل في ثلاث ظواهر أسهمت في تحويل الموقف في غير الاتجاه الذي كانت تريده جماعات الإرهاب. وأولى هذه الظواهر : محاولة اغتيال وزراء الداخلية ورئيس الجمهورية، وذلك بهدف القضاء على رموز الحكم بما يؤدي إلى انهياره. وثانيتها: تعدد الهجوم على السياحة لتخريبها بوصفها واحدة من أهم مصادر الدخل القومي، وهو الأمر الذي مَسَّ على نحو مباشر آلاف العائلات العاملة بالسياحة وسَبَّبَ الأضرار الاقتصادية لجميع فئات الشعب التي فقدت جماعات الإرهاب إمكانات تعاطفها. وآخرها: إرهاب المثقفين واستئصال طليعتهم، وهي المحاولات التي نالت من مكرم محمد أحمد (رئيس تحرير «المصور» أولا ، وفرج فودة ثانيا، ونجيب محفوظ ثالثا). وقد ذهب ضحية عمليات الإرهاب هذه أعداد من كبار قيادات رجال الشرطة، ولم يعلن عن أسمائهم. ولكن، في مقابل ذلك، تزايد سخط جمهور الشعب على هذه الجماعات التي تصيب الأبرياء الذين لا ذنب لهم أو جريرة.

وكان يمكن لكل ذي عينين ملاحظة أن النصف الثاني من الثمانينيات وكل التسعينيات كانت سنوات الجمر بالنسبة للمثقفين الذين شهدوا الاعتداء على أقرانهم، واقتراب الخطر منهم بلا تمييز، فتزايدت الرقابة الذاتية، داخل كل كاتب، وذلك في الوقت الذي شاعت فيه تهمة التكفير في الخطاب الديني غير الرسمي والرسمي. وأشير إلى الدور الذي قام به مجمع البحوث الإسلامية في سنوات الجمر هذه، وما بدا منه من تشدد متزايد، ظهر كأنه دفاع عن النفس، أو مزايدة على عدم تفريطه في مواجهة اتهام جماعات الإسلام السياسي له بممالئة الدولة والسير في ركابها المعادي للإسلام. أضف إلى ذلك اختراق عناصر التطرف الأزهر، خصوصا العناصر التي مارست نشاطها ضمن

«جبهة علماء الأزهر» التي لم تتردد في تكفير المستنيرين من مشايخ الأزهر أنفسهم.

ولم يكن من الغريب في هذا السياق الملبَّد بالغيوم، أن يرفع بعض «المكفراتية» دعوى «حسبة» على نصر أبو زيد، وذلك بسبب ما قاله وكتبه الشيخ عبدالصبور شاهين (ردا فيما يبدو على النقد القاسي الذي وجهه إليه نصر أبوزيد بسبب تشجيعه المريب لشركات توظيف الأموال التي لعبت دورا تخريبيا في الاقتصاد المصري تحت غطاء الدين الإسلامي). وكانت النتيجة أن تحولت دعاوى الحسبة المرفوعة على المثقفين إلى «موضة» مخيفة، أصابت بالرعب عشرات من الكُتَّاب والمبدعين وأساتذة الجامعات.

وكان نصر أبوزيد هو الضحية الأكثر شهرة وتأثيرا لدعاوى الحسبة، فقد أقام «المكفراتية» دعوى بإثبات ردته عن الإسلام، استنادا إلى ما نشره في كتبه التي لم تفارق مفاهيم الاعتزال الإسلامي قط، وتطليقه من زوجه إذا ثبت ارتداده. ولحسن الحظ، حكم قاضي المحكمة الابتدائية برفض الدعوى، ولكن خالفه قاضي الاستئناف الذي حكم بالردة في السابع والعشرين من يناير (كانون ثان) سنة 1994، وذلك بعد عامين من اغتيال فرج فودة، وقبل أقل من عام على محاولة اغتيال نجيب محفوظ، وانتقلت القضية من الاستئناف إلى النقض الذي أكد حكم الاستئناف، وأثبت الردة وأمر بالتفريق بين نصر وزوجه في الخامس من أغسطس (آب) سنة 1996 في حكم لا نظير له، ولا يقل كارثية عن محاولة اغتيال نجيب محفوظ قبل عامين، ونجاح اغتيال فرج فودة قبل أربعة أعوام.

ولم يكن من الغريب في هذا السياق أن تقوم قيامة التطرف الديني ولا تهدأ ضد رواية الكاتب السوري حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» وأن تتبارى جبهات التطرف في تكفيرها، ويجاريها في الموجة نفسها بيان من شيخ الجامع الأزهر الذي لم يتردد في أن يحكم على الرواية بالكفر، وذلك في سياق خطاب ديني أخذ يزداد تعصبا (على نحو ما كتبت عنه في «الحياة» ما بين 5/18 و 7/ 6/ 2000). ولم يكن ما حدث في مصر لأمثال نصر أبوزيد الأستاذ بجامعة القاهرة بعيدا عن ما حدث للدكتور أحمد بغدادي في جامعة الكويت الذي حكم عليه بالحبس لمدة شهر مع النفاذ لاتهامه باستخدام لغة غير لائقة بمقام الرسول ﷺ. وهو الأمر الذي حدث ما يشبهه في الأردن، وكذلك الكويت التي صدر فيها الحكم القضائي على الكاتبة ليلى العثمان والشاعرة عالية شعيب. وهو المصير الذي كنا ننتظر أسوأ منه للمبدع مارسيل خليفة الذي أنقذته من براثن مشايخ التطرف الحشود الضخمة من المثقفين الداعمين له على امتداد الأقطار العربية. وكان ذلك بعد فترة غير طويلة من مصادرة رواية عبده وازن، في مناخ صارت المصادرات فيه هي القاعدة.

وتتكثف الدلالة المحزنة من كل هذا الحصر التاريخي في تصاعد خط التطرف الذي تحول إلى إرهاب ديني، ماضٍ في تصاعده، لن يتوقف - فيما يبدو - إلا إذا تغيرت شروطه والعوامل المؤدية إليه من فساد الدولة وتسلطيتها وتزايد أزماتها الاقتصادية. وقد أكدّ نجيب محفوظ نفسه، في حواره مع رجاء النقاش، سنة 1998، أن ظاهرة التطرف الديني أهم أسبابها حالة الفساد والتضخم والغلاء التي يعيشها المصريون منذ السبعينيات الساداتية. ومن الطبيعي أن يكون رد الفعل للتطرف في الفساد هو التطرف

السياسي والديني، وكأن الفساد هو التربة الخصبة التي أنبتت الجماعات المتطرفة. وساعد على بروز هذا التيار انضمام عدد كبير من الناس إلى تلك الجماعات، ليس اقتناعا بمبادئها، ولكن نتيجة لحالة اليأس والإحباط التي يعيشونها بسبب الفساد والتضخم والغلاء. ولذلك رأى محفوظ أنه عندما تتحسن الحالة الاقتصادية وتتوافر فرص العمل للشباب، فإن 60٪ إلى 70٪ منهم سوف يتخلون عن تيار التطرف.

إشاعة الرعب

ملاحظة بالغة الأهمية، مزدوجة الدلالة، يمكن استخلاصها من تتبع كتابات نجيب محفوظ في السبعينيات التي بدأت باستهلال العهد الساداتي الذي لازمته مفارقة تلفت الانتباه إلى طرفيها المتوازيين: أولهما أنها سنوات العقد الذي شهد تعرية مثالب الزمن الناصري والكشف عن طابعه التسلطي ومسارعته إلى القمع السياسي الذي استأصل المعارضين - أو المشتبه في أنهم معارضون - من ناحية، وشهدت تكوين الإرهاب الديني، وتشجيع أعداء الزمن الناصري على تعرية السلبيات، والكشف عن كوارث تسلطيته، فضلا عن كوارثه وكوابيس معتقلاته، ومن ثمَّ مطاردة بقايا أنصاره ورموزه من ناحية موازية.

ولم يكن من قبيل المصادفة - في هذا السياق - أن يبادر نجيب محفوظ بالكتابة عن رعب الزمن الناصري الذي ذهب ضحيته الشباب الذين آمنوا بالثورة، وأخلصوا في ولائهم لمبادئها التي كانت أقنعة زائفة، يرتديها أعداء الثورة الذين أحالوها إلى قصور على رمال متحركة سرعان ما تهاوت في العام السابع والستين. ويبدو أن خيبة أمل محفوظ البالغة في النهاية الكارثية التي كشفت 67 عن جذورها وأسبابها هي التي دفعته إلى المسارعة بالكتابة عن

الثورة التي أبدع رموزها في نشر الرعب، سامحهم الله - فيما يقول طه الغريب، إحدى شخصيات رواية «الكرنك» التي نشرها محفوظ بعد عام وشهرين فحسب من رحيل عبد الناصر في سبتمبر (أيلول) الأسود 1970، لكن مع التركيز (بوصفه وفديا ليبراليا قديما) على قيمة الحرية التي أطاحت بها تسلطية الدولة الناصرية التي قضت على الكثير من الشباب المنتسب إلى ثورتها، ولم يعرف سواها، وحسب أن التاريخ يبدأ بها، فحلم أن يسهم معها في تجسيد الحلم القومي العظيم بإقامة دولة الحرية والوحدة والعدالة الاجتماعية بكل لوازمها التي تقبل الاختلاف، وتحترم كرامة الإنسان وقدرته على القبول الحر أو الرفض الحر بلا محرمات أو معتقلات، أو حجرات شهدت من الفظائع ما يندى له الجبين، ودمر إنسانية حتى المخلصين للثورة الذين خرجوا من المعتقلات بلا يقين أو أمل في شيء متنقلين من النقيض إلى النقيض في حالات كثيرة، باحثين عن خلاص، إما في الجنس والمخدرات والضياع بكل معانيه، أو في الدين الذي أصبحت العودة إليه عودة إلى رحم الأمان، وخاصة الحماية الإلهية التي تملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا. وكان ذلك في موازاة جماعات الإخوان المسلمين التي أصبح شبابها أكثر عنفا، وتحولوا إلى «قضاة» لا «دعاة»، ماضين في متواليات مبدأ الرد على العنف بالعنف، والثأر لما وقع عليهم من قمع، سعوا إلى إيقاعه على الجميع، حتى الأبرياء الذين لا ذنب لهم.

وكانت البداية كارثة العام السابع والستين التي أزالت أنياب القمع الناصري، فأتاحت للأقلام والألسنة أن تنطق ببعض المسكوت عنه، من المكبوت السياسي الاجتماعي الثقافي الديني، في السياق الذي شهد وفاة عبد الناصر التي أدت إلى حكم السادات الذي فتح السجون الناصرية،

وعقد تحالفات جديدة، وهدم المعتقلات، ظاهريا على الأقل، مع توابع أحداث مايو (آيار) 1971.

وتكشف الدلالتان المتوازيتان لهذه المفارقة عن السبب الذي جعل محفوظ يبادر إلى الكتابة عن عنف القمع الذي مارسته الدولة الناصرية في روايته «الكرنك» التي نشرها بعد خمس سنوات من نشر صنع الله إبراهيم روايته «تلك الرائحة» التي طاردتها الرقابة طويلا، ولم تُنشر كاملة إلا في الزمن الساداتي، وبعد أن فتحت «الكرنك» الأبواب المغلقة التي دخلت منها روايات السجن ومذكراته السردية، ماضية إلى الحد الأقصى للسياق الذي بدأه جمال الغيطاني (تلميذ محفوظ النجيب) بروايته «الزيني بركات» التي نشرها في مجلة «روزاليوسف» القاهرية ما بين سنتي 1970 و1971، وتبعه فتحي غانم في «تلك الأيام» المنشورة كاملة للمرة الأولى في كتاب الجمهورية سبتمبر (أيلول) 1972، ثم صلاح حافظ في «القطار» 1974، وغالب هلسا في «الخماسين» 1975، وأضف إلى ذلك «شيوعيون وناصريون» لفتحي عبدالفتاح، و«الأقدام العارية» لطاهر عبدالحكيم، و«الطريق إلى زمش» لمحمود السعدني... إلخ.

وتشبه رواية «الكرنك» في فضائها المكاني، نسبيا، رواية «ميرامار» التي صدرت قبيل كارثة 1967، كما لو كانت نذيرا باقترابها، على النقيض من «الكرنك» التي كانت وقفة تأملية للأسباب التي أدت - مع غيرها - إلى وقوع الكارثة. وبقدر ما كانت «الكرنك» مقهى تجتمع فيه الشخصيات الرئيسية المنفعلة بأحداث القمع (قرنفلة، إسماعيل الشيخ، زينب دياب)

والفاعلة له (خالد صفوان)، وذلك في سياق العلاقات التي يتشكل بها بناء الرواية، كانت «ميرامار» بنسيون (نموذج مكاني موازٍ للقهوة ومكافئ لها في الدلالة) يضم الشخصيات المنفعلة بالأحداث والفاعلة لها، وذلك في دائرة مركزها «زهرة» التي يطمع فيها الجميع (الإقطاعي العجوز طلبة رضوان، الإقطاعي الشاب حسني علام، الانتهازي الذي خلقته الثورة - سرحان البحيري - كأنه البديل الأكثر معاصرة لشخصية رءوف علوان...)، ولا أستثني من الطامعين - فيما عدا عامر وجدي - سوى الوسيم: منصور باهي الذي يتحفظ عليه أخوه الضابط الكبير، في الدولة الناصرية، بطريقة موازية، لكن مناقضة لما قمع به خالد صفوان أبطال المقهى من ضحايا الثورة التي غدرت بأبنائها. أما الأب الروحي لزهرة، الوحيد غير الطامع فيها، بل المتعاطف معها، والداعم لخطواتها في تحسين وضعها، فهو (عامر وجدي) الشيخ الوفدي القديم الذي يرقب تحولات الزمن برموزه، ويعلق على «الأحداث»، تفسيرا وإرهاصا، بما يشبه دور «الكورس» في المسرح اليوناني القديم. وصاحبة البنسيون في «ميرامار» لا تختلف جذريا عن «قرنفلة» صاحبة «الكرنك» التي أفادت من زمنها القديم بما لا ينسيها الإفادة من زمنها الجديد.

والفارق الظاهر في تقديم الشخصيات ما بين «الكرنك» و«ميرامار» هو الفارق بين طريقة المرايا المتعددة أو الأصوات المتباينة التي ينطق بها كل صوت رؤيته للحدث الأساسي من زاويته الخاصة، فتتعدد الزوايا، أو المرايا، بما يكشف عن الأوجه المتعددة للحقيقة التي تظل نسبية في النهاية. أما «الكرنك» فإن السرد فيها يعتمد على راوٍ واحد، لا نعرف اسمه، يقدم لنا الشخصيات

الرئيسية بوصفه الراوي العليم بكل شيء، ولكن بما ينطق الشخصيات في كل قسم من أقسامها بما يبين عن دواخلها ووقع المشاهد عليها. وما له دلالة خاصة - في هذا السياق - أن المرآة الأولى (عامر وجدي) لرواية «ميرامار» هي المرآة الأخيرة التي نترك معها الرواية وكلمات عامر وجدي ترن في أذن خيالنا، مؤكدة أن «من يعرف من لا يصلحون له، فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود». وهي كلمات تصلح لأن تكون خلاصة لكل أحداث «الكرنك» وتجارب شخصياتها التي تحدثت للراوي عن القمع الواقع عليها، بما في ذلك زينب دياب التي لا تنسى واقعة اغتصابها، أثناء التعذيب، وفي حضرة (خالد صفوان) الذي لا يتركه الراوي دون أن يسمعنا النتيجة التي انتهى إليها بعد كارثة 1967 التي أسهم في صنعها، وهي نتيجة يلخصها في أربعة مبادئ: أولا: الكفر بالاستبداد والدكتاتورية. وثانيا: الكفر بالعنف الدموي. وثالثا: اطراد التقدم معتمدا على قيم الحرية والرأي واحترام الإنسان، وهي كفيلة بتحقيقه. ورابعا: العلم والمنهج العلمي الذي يجب أن نتقبله من الحضارة الغربية دون مناقشة. أما ما عداه فلا تسليم به إلا من خلال مناقشة الواقع، متحررين من أي قيد قديم أو حديث. وهي مبادئ لو كان أمثال خالد صفوان يؤمنون بها، حقا وصدقا، لما فعلوا نقيضها، في أعماق الجحيم الذي ارتكبوا فيه جرائمهم التي اغتالت حلمي حمادة ودمّرت إنسانية رفاقه: إسماعيل الشيخ وزينب دياب اللذين هما مثال دال على مئات، إن لم يكن آلاف غيرهم من الضحايا التي لم ينفعها - فيما بعد - النصيحة التي ختم بها عامر وجدي «ميرامار». فالنصيحة لم تُجدِ، والكارثة أعقبتها كوارث، امتدت من المحيط إلى الخليج.

ومن الطبيعي، كي يكتمل التوازي، أن لا نسمع صوت زهرة، أو يخصص لها محفوظ قسما خاصا بها، فهي المعنى البريء «زهرة» الذي يدور حوله الجميع، كي يقطفوه أو يسحقوه، لكن بها لا يسد الطريق على ثغرة الضوء الواهن التي تخترق الجدران السميكة، كأنها العزاء أو البشارة.

ويبقى الفارق المهم بين عامر وجدي الذي يؤدي دور الراوي الذي تبدأ «ميرامار» بمرآته الأولى، وتنتهي بمرآته الأخيرة، كأن صوته البدء والمعاد في السرد الروائي الذي يستدير ليرد العجز (النهاية) على الصدر (البداية التي تحمل بذرة النهاية)، ولكن بها يختلف عما يحدث في «الكرنك» حيث لا يرتد عجز على صدر. فالرواية تمضي في طريق صاعد، تسلم مقدماته إلى نتائجه، كأنها جدران سلم لا ينتهي إلا بمقدم جيل أجدّ، هو جيل منير أحمد الذي يرجو الراوي (الصورة الموازية لعامر وجدي) أن تكون أيامه أفضل، ولكنه سرعان ما يكتشف وعي هذا الجيل بالصعوبات البالغة التي يواجهها، كأنها جبل شاهق على هذا الجيل أن يزيحه، مدركا أن إمكانات السلب أكثر من إمكانات الإيجاب، وعندما يقول له الراوي بصدق: «الحق أنكم – أنت وزملاؤك – ثمرة لم تكن متوقعة، فمن ظلام شامل انبعث نور باهر كأنما تخلّق بقوة السحر»، يجيبه الشاب اليافع بقوله : «أنت لا تدري بآلامنا». وهي إجابة تختزل الموقف كله، وتبين، ضمنا، عن تباعد المسافة بين الراوي العجوز وممثل الجيل الأحدث الذي قد لا يمضي في طريق اليمين أو اليسار، بل في طريق ثالث، سوف يختاره. وكان ذلك قبل أن يكتب المنظّرون المصلحون – أمثال أنتوني جدنز – عن «الطريق الثالث» الذي هو نقد ومجاوزة للاشتراكية الديموقراطية، وليس مجاوزة للثنائية الضدية بين الاشتراكية والرأسمالية بمعانيهما التقليدية.

والحق أن الحوار بين الراوي الذي يقف من أبطال «الكرنك» الرئيسيين منزلة الأب، يختلف عن الراوي الذي يخاطب منير أحمد، واقفا منه موقف الجد من الحفيد. وذلك هو الفرق ما بين نجيب محفوظ الذي كتب «ميرامار» وهو في السادسة والخمسين من عمره، ونجيب محفوظ الذي كتب «الكرنك» وهو في الستين من عمره، مقتربا من السنوات التي تولّد منها وبها راوٍ يتحدث عن هذا الجيل الأحدث، من أشباه منير أحمد، حديث الجد عن الأحفاد، ولكنه لم يكن يعرف في ذلك الوقت أن كثيرا من هؤلاء الأحفاد لن يمضوا في طريق ثالث، بل في طريق لم يكن يتوقعه رواد «الكرنك» أو زبائن «ميرامار». ولم يكن يتخيله عامر وجدي حتى في أسوأ كوابيسه، ولكن أمثاله من الرواة - مثل نجيب محفوظ - يعيشون إلى ما يجاوز السبعين، بل الثمانين التي أتاحت لهم رؤية «يوم قُتِل الزعيم» قبل سنوات معدودة من محاولة قتل محفوظ نفسه، في تصاعد دوامات الإعصارات الوحشية لعنف الإرهاب الديني الذي وضع نجيب محفوظ الفاعلين له - من الشباب - موضع المساءلة في روايات النصف الثاني من الثمانينيات على وجه التحديد، معتمدا على الصياغة السردية التي ينهض بها الراوي العليم بكل شيء، متابعا، محللا، مفسرا، مكتفيا بالتصوير والوصف الخارجي للشخصيات في الأغلب، دون أن يغوص معنا وبنا في طبقات الشعور واللاشعور من وعي الشخصيات الإرهابية الجديدة التي اكتفى - في علاقته السردية بها - بدور الشاهد والمراقب الذي يتحول إلى ضحية - بالفعل - دون أن نتوقع نحن أو هو هذا الانقلاب المأساوي في الأدوار والمصائر.

مساءلة الإرهاب الديني

بدأ التطرف الذي سرعان ما انقلب إلى إرهاب ديني في زمن السادات، وفي سياق توتر علاقة التحالف التي وصلت بينه وجماعات الإسلام السياسي. وقد تعاطف الكثير من أبناء الشعب مع هذه الجماعات، وذلك لأسباب عديدة: منها أنها جاءت وسط ثقافة تقليدية سائدة، يمكن أن تتقبّل القيم المحافظة التي تنطوي عليها هذه الجماعات، ناهيك عن ما دعا السادات إليه من ضرورة العودة إلى «أخلاق القرية» بدل تعزيز «أخلاق المدينة» بقيمها الصاعدة المرتبطة، حتماً، بالتحديث والتصنيع. وأهم من ذلك الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي زادت الفقراء فقراً، والانتهازيين من الأغنياء غنى فاحشاً، إلى درجة شيوع مقولة: «إن من لن يغتني في هذا الزمن لن يغتني بعد ذلك». والأزمات الاقتصادية هي الوجه الآخر من الفساد السياسي، وغياب الشفافية، ومطاردة المعارضة بالقانون الذي أصبحت له أنياب. وانعكست الأزمات الاقتصادية على الأزمات السياسية في التضافر مع حركة نكوص اجتماعي، لم تشهدها مصر منذ ثورة 1919. وقد زادها حدة التأثر بثقافات وافدة، تحمل معها - بقوة المال - مبادئ أسهمت في تراجع القيم الاجتماعية التي واصلت تقدمها في العديد من الجبهات - رغم

بعض النكسات أحيانا – منذ ثورة 1919. ولهذا وجد التطرف الأرض ممهدة له، والمطحونون من معذبي الأرض مستعدون للتعاطف معه، خصوصا بما قدمه لهم من حلول عملية، عجزت الدولة التسلطية عن تقديمها لهم.

ولذلك كان من الطبيعي أن تتسلط عدسة الروائي المهتم بمبادئ الحرية والعدالة الاجتماعية، والمتحمس أبدا لها، على جوانب الفقر المتزايدة، والفساد المتراكمة، والنكوص الاجتماعي الذي بدا تراجعا هائلا في وعي من ظل منطويا على قيم ثورة 1919 ومبادئ الوفد في أبعادها التقدمية. ومن الطبيعي أن تتسلّط هذه العدسات على جوانب الفساد في الزمن الساداتي، خصوصا ما أدى منها إلى التطرف، وأسهم في تحوله إلى إرهاب ديني. وبقدر ما انتقد محفوظ الزمن الساداتي أقسى انتقاد، وأكثره فنية في الوقت نفسه، غير غافل عن العوامل المتفاعلة التي أدّت إلى انحدار هذا الزمن وانهياره، كان من الطبيعي – بالقدر نفسه– أن تتولى كتابة السبعينيات – عنده – التركيز على النقد الاجتماعي الذي بدا فيه التأمل الميتافيزيقي جزءا لا يتجزأ من النقد الاجتماعي – كما في «ملحمة الحرافيش» 1977 مثلا. وكان التعاطف مع الحرافيش الذين كانوا الامتداد الطبيعي للبؤساء «أولاد حارتنا» 1959 هو الوجه الآخر من التعاطف مع الذين أضرّ بهم زمن السادات في كل مجال، وعلى كل مستوى، وفي كل جيل، خصوصا جيل الشباب الذي أخذ يتصدر المشهد الروائي (منذ «ميرامار» 1977) وذلك من وجهة نظر الروائي الذي كان قد أخذ يجاوز الستينيات في الزمن الساداتي، ويصل إلى السبعينيات وما بعدها، الأمر الذي جعل «الراوي» يجمع ما بين صفتي «الأب» و«الجد» ويجعل الأبطال الفاعلين والمنفعلين بالأحداث في مقام الأبناء أو الأحفاد، سواء من منظور الذين يسردون الأحداث، مركزين على مشاهد العلة

والداء، أو الذين يصبحون طرفا فيها، بوصفهم منتمين إلى زمن جديد، أخذت تتصاعد صور العنف فيه إلى درجة غير مسبوقة، حاملة معنى النذير الذي انطوى عليه السرد في «ليالي ألف ليلة» التي تحولت إلى مجموعة من الأقنعة والمرايا في آن.

وعادت رواية الأجيال مرة أخرى، ليست بتفاصيل التفاصيل التي كنا نراها في «الثلاثية» (1956–1957)، وإنما بالمشاهد السريعة المتتابعة الموجزة التي تقول الكثير من المعاني بالقليل من اللفظ، وذلك ابتداء من «الباقي من الزمن ساعة» 1982 إلى «قشتمر» 1988 التي كانت آخر ما نشر محفوظ قبل نوبل التي جاءت قبلها بعام «صباح الورد» 1987 التي صدرت بعد عامين من «يوم قُتِل الزعيم» 1985 و«التنظيم السري» 1985 وما يصل بين هذه الروايات، أو المجموعات، هو المجاورة التي تنقلب إلى تفاعل بين الشروط التي أدّت إلى صعود التطرف الذي تحول إلى إرهاب ديني. ولذلك ركزت الأعمال التي صدرت في النصف الثاني من الثمانينيات، التي كتبت بعد موت السادات، تحديدا، على مساءلة الإرهاب الديني، ليس من منطلق تحليل تعاليم شخصيات رمزية مثل: عبدالوهاب إسماعيل (سيد قطب) في «المرايا» 1972، وإنما من منظور أولئك الذين أثمرتهم هذه التعاليم، وأسهمت «الدولة التسلطية» في تزايدهم بأجهزتها القمعية، وتقاليد العنف التي مارستها، حتى من قبل قيام ثورة 1952. ومثال ذلك ما حدث لشخصية صبري، ابن الصديق المتدين صادق صفوان، من أصدقاء «قشتمر» 1988 الذين أدامت محبتهم اللقاءات في هذه القهوة لحوالي سبعين عاما. وكان اعتقال «صبري» – مع الإخوان المسلمين – لمجرد أنهم وجدوا اسمه في كشوف المتبرعين من المتدينين لبناء جامع، فأهين وضرب، وأفرج عنه في

النهاية، ووقفت فترة الاعتقال عثرة في سبيل توظيفه، إلى أن ساعده أبوه الثري على إنشاء تجارة له. وكانت هذه الحادثة بمثابة الجذر الأول الذي نما في ظل ممارسات العنف التي قامت بها أجهزة القمع في «الدولة التسلطية» التي تعددت مجاليها، محافظة على البنية والآليات نفسها، مرة باسم دولة العلم والإيمان (الساداتية)، وأخرى باسم الدولة القومية (الناصرية).

وننتقل من الجذر السابق على 1952 إلى ما انبثق عنه من جذع ضخم لشجرة عملاقة، تفرعت منها الأغصان التي كانت بمثابة النتائج المرة لعنف الممارسات القمعية في المعتقلات، خصوصا تلك التي عمّقت في نفوس المعتقلين مبدأ الرد على العنف بالعنف، ولو بعد حين. وهو المبدأ الذي تبنّته الأجيال الأحدث من جماعات الإسلام السياسي التي زادها عنف القمع في السجون الناصرية تصميما على الأخذ بالثأر من طواغيت الدولة الذين لم يتوقفوا عن إيذاء الجميع، والإضرار بالفقراء الذين تعاطفوا مع المخلّصين الجدد الذين قد ينقذون أولاد الحارة من براثن الظلم والفساد والقهر والهزيمة. هكذا، نرى في قصة «السيد س» – من «مجموعة التنظيم السري» 1984 – التي جدَّت في حياة بطلها أمور لم تكن في الحسبان، فاثنان من الأبناء وجدا عملا مجزيا في الخارج فودَّعهما الأب بقلب حزين، وأصبح الاثنان الباقيان زبونين مزمنين للشرطة والنيابة. أما الأخير فقد تورط فيما لم يخطر على بال أبويه، وحكم عليه بعشرين سنة، بعد أن أصبح سلاحا تدميريا في أيدي إحدى الجماعات التي تكفِّر المجتمع كله. ولم يكن من الغريب أن تنتقل عقيدة «تكفير المجتمع كله» منه إلى أمه الثكلى التي أرادت أن تحج لتدعو على الدولة في بيت الله الحرام، وذلك في سياق تكشف عنه تداعيات شعور (السيد س) الذي يحدثنا عن ذل الحاجة، في زمن الغلاء

المتصاعد وهزائم الحروب المتعاقبة ومعاناة الأبناء ومرارة شكواهم من قلة المصروف، إلى آخر ما أطفأ مشاعل المجد في روح الأب المدير «حضرة المحترم»، وأحلّ روح التسول مكان العظمة، وذلك في زمن «أصحاب الملايين.. اللصوص والخطافين والطفيليين».

وما له دلالته أن تيار الوعي الذي يصوغ حكاية أسرة (السيد س) في القصة التي تحمل اسمه، يقع محاطا بقصص من جنسه في مجموعة «التنظيم السري» التي أصبح اسمها - في ذاته - علامة على زمن جديد، يدفع فيه القمع والظلم الشباب إلى النزول تحت الأرض، وعدم الخروج إلا إلى الثأر الذي يتحول فيه المقموعون إلى قامعين لغيرهم من الأشباه، في زمن ينقلب فيه الضحية جلادا حتى على أشباهه من الضحايا. وهو موقف لا يخلو من سخرية مريرة تصوغها قصة «المسخ والوحش» في المجموعة نفسها، حيث يرتحل البطل (الذي يشبه الشاطر حسن) في مدينته، سائلا عن معنى جملة «هم مسوخ أو مسوخ ضحاياهم، ولا نجاة لهؤلاء أو لأولئك إلا بقتل الوحش». وتأتي علامة الإجابة من السكارى الذين يسبحون فوق تيار من الهموم المتضاربة.. الأسعار، التهريب، الاستيلاء على أراضي الدولة، الثروات غير المشروعة، سوء المعاملة، الطوابير، الديون، النفوذ الأجنبي، القذارة، المجاري، المذابح، وغيره مما لا يحيط به حصر»، وتأتي الإجابة الأولى من أحد البارزين في الحزب الوطني الديموقراطي: «عندنا نوعان منهم، مسوخ من العملاء الملاحدة، ومسوخ هم المخدوعون من أتباعهم، والوحش في هذه الحالة هو الشيوعية أو إن شئت الاتحاد السوفيتي. ومسوخ من التيار الديني المنحرف ومسوخ المسوخ

هم من أتباعهم من المخدوعين. والوحش في هذه الحال بعض الدول مثل إيران..». ولا تختلف دلالة إجابة المسؤول في حزب التجمع (اليساري) عن الدلالة المتجاوبة التي تؤكد الثنائية المتضادة نفسها، لكن مع تغيير المسميات، أو تختلف دلالة إجابة هذا المسؤول أو ذاك عن دلالة ممثل التيار الديني التي تؤكد أن «المسوخ هم حكام البلاد الإسلامية ورجال الدين بها، ومسوخ المسوخ هم جمهرة المسلمين»، وأما «الوحش فهو نظام الحكم في كل مكان»، ولا غرابة في أن ينتقل أبطال مجموعة التنظيم السري في عوالم من الهوان والفوضى، عوالم يختلط فيها القتل بالضحك، ويقع كل مستحيل تحت سمع وبصر الضحايا الذين يعيشون في «شارع ألف صنف» حيث البقاء للأصلح بأقسى المعاني الحيوانية التي يكون فيها حاميها حراميها.

ولا تختلف مجموعة «صباح الورد» 1987 عن هذا السياق، فهناك نقد العقلية العسكرية (الأصولية الموازية لأصولية التطرف في الآليات الوظيفية)، وفيها نقد نظام السادات الذي يبدو امتدادا لسوءات النظام الناصري. والنتيجة المنطقية هي ظهور أمثال سامح، في بيت آل شكري بهجت، وكان وسيما رياضي الجسم ومتقدما في الدراسة، لكنه شيئا فشيئا يتحول، يفتر مرحه ويميل إلى الانطواء، فيرى الأب التحول طبيعيا في جيل «يعاني من ذكريات الهزيمة والغلاء والمستقبل المسدود». ولكن الابن يفاجئ الأبوين بخروجهما عن تعاليم الدين في سلوكهما، ويقاطعهما ما دام غير قادر على تغيير منكرهما، فالمسلم عقيدة وسلوك، ويعلن أن الله هداه إلى الطريق عندما انضم إلى الجماعات الدينية، مستهينا بالمخاطر، غاسلا نفسه من «غيبوبة الجاهلية». وتغيرت حياة الأسرة بتطرف الابن الذي قذفها بالمفاجأة الأخيرة، فيلقى

القبض عليه في أعقاب معركة دامية ضد الشرطة مع أقرانه، ويسجن ويحاكم، رافضا أن يرى والديه الكافرين اللذين أنكرهما. ولا يخيفه حكم الإعدام، فالجنة مثواه بوصفه أحد الشهداء في زمن الكفر والجاهلية والفساد، والدولة التي تعيش زمن الجاهلية الذي يستحق الحرب التي لا هوادة فيها على الطواغيت وأعوان الكفر والقابلين له أو الراضين به، فالجميع كفار والقتل لهم فرض إلى أن يعود شرع الله، ويستبدل بالمجتمع الكافر المجتمع المؤمن، وبالضلالة الهدى، وإلا فالسيف مشرع على رقاب الجميع، والعنف هو السبيل الوحيد للرد على عنف الظلم، وترويع الذين يقبلون الظلم دون تغييره، ولو حتى باللسان، وهو أضعف الإيمان، أما الضحايا الأبرياء فهم الثمن الذي لابد من دفعه كي ترفرف أعلام دولة الإيمان. ناهيك عن الفتاوى التي تبيح قتل أبناء الكفار والمرتدين، لأنهم سيكونون مثل آبائهم يوم يكبرون!

هكذا، تطايرت رصاصات الإرهاب بلا رادع، وتحول مبدأ العنف في مقابل العنف إلى العنف بإطلاقه وعدم تمييزه، فانتهت قيم التسامح وقبول الآخر وحرية الفكر وغيرها من القيم التي انطوى عليها جيل الزمن الليبرالى، ولم يملكوا سوى التحسر عليها، وهم واقعون بين مطرقة جماعات التكفير وسندان الحكومات الفاسدة، وذلك في مناخ لم يعد يعرف الحوار أو قبول الآخر، ويحل فيه العنف كالوباء.

عاصفة التكفير

-1-

هناك فارق دال بين اغتيال الشيخ الذهبي سنة 1977 الذي اختطف من منزله، وتم تنفيذ حكم إعدامه في أحد مساكن حي الهرم سنة 1977 واغتيال فرج فودة (1946–1992) على يدي بائع سمك شاب، انتهى به غسيل المخ إلى الطاعة المطلقة لأميره، وتنفيذ حكم الموت في الكاتب (المدني) الذي كان الحكم قد صدر ضده مباشرة، بعد المناظرة التي أقامتها هيئة الكتاب المصرية برئاسة سمير سرحان، في أحد معارضها. وكان الطرف المقابل لفرج فودة، في المناظرة المدوية، هو الشيخ محمد الغزالي (1917–1996) القطب البارز في تجمعات الإسلام السياسي، ونجم الإخوان المسلمين، ومؤلف عشرات الكتب في مجال الدعوة والفكر الإسلامي، وصاحب الدور الكبير في صبغ التعليم المدني – في الجزائر – بالصبغة الدينية، والإشراف على إنشاء معاهد تعليمية، سرعان ما تحولت إلى معامل لتفريخ المتطرفين في الجزائر. وحدثت المناظرة في حضور كثيف من مؤيدي الغزالي المنتسبين إلى فصائل الإسلام السياسي المختلفة، لينصروا من ينطق باسمهم على العلماني المحكوم عليه بالكفر من قبل، وذلك بسبب كتبه العديدة التي تدافع عن الدولة المدنية وتحرر المجتمع المدني، وتناصب فكرة الدولة الدينية العداء، لصالح دولة

مدنية تحترم كل الأديان وترعاها بلا تمييز. وكانت هذه الكتب تضم «قبل السقوط» و«الملعوب» 1985 و«نكون أو لا نكون» 1988 و«النذير» 1989 و«زواج المتعة» 1990 و«الإرهاب» و«الحقيقة الغائبة» و«حوار حول العلمانية» 1992. وقد طبعت الهيئة العامة للكتاب الأعمال الكاملة لفرج فودة في سياق دفاعها عن التنوير ومواجهة الإظلام، ولكن سرعان ما اختفت هذه الكتب بعد اغتيال فرج فودة، ولم تعد معروضة ضمن كتب الهيئة التي طبعتها كاملة قبل الاغتيال.

وقد حدثت المناظرة في مناخ مشحون بالاحتقان بين الإخوة الأعداء الذين ازدحمت بهم القاعة التي شهدت حدثا فريدا، كان أنصار داعية الدولة الدينية فيه «الشيخ محمد الغزالي» أكثف وأكثر تنظيما من أنصار داعية الدولة المدنية «فرج فودة» الذي أثبت قدرته في الدفاع العقلاني عن آرائه، وقدرته على مواجهة الرأي بالرأي، وسلامة حججه ومعقوليتها، وانتهت المناظرة بها أكد ضرورة استئصاله، درءا لمخاطره من ناحية، وردعا لأمثاله الذين يسيرون على درب «العلمانية» (؟!) الكافرة من ناحية موازية.

هكذا انتقلت مجموعات الإسلام السياسي من استئصال المختلف الديني إلى المختلف المدني. وهو حدث لفت انتباه الكتّاب والمبدعين إلى دلالة الظاهرة التي لم تعد بعيدة عنهم، والتي بدأت بمحاولة اغتيال مكرم محمد أحمد 1987 رئيس مؤسسة الهلال ورئيس تحرير «المصور» القاهرية وتصاعدت باغتيال فرج فودة الذي كان له أكثر من دلالة، فكتب لينين الرملي فيلم «الإرهابي» الذي عرض في مارس (آذار) 1994، معالجا حادثة الاغتيال، في السياق الذي نشر فيه محمد سلماوي مسرحية «الزهرة والجنزير»

سنة 1992، وهو السياق الذي نبَّه إلى بدايات مخاطره وتصاعدها أسامة أنور عكاشة في الجزء الثالث، ثم الرابع والخامس من «ليالي الحلمية» (1882، 1990، 1994). وأضف إلى ذلك وحيد حامد بفيلم «طيور الظلام» و«دم الغزال» ومسلسل «العائلة» ثم «أوراق الورد». ولم ينفصل إبداع محفوظ عن السياق الذي شمل مخاطر الإرهاب المصاحب، فأخذ يحلل مظاهر الإرهاب في روايات الثمانينيات، باحثا عن موضع الداء الذي تصاعدت آثاره من مجموعة «التنظيم السري» 1984 وليس انتهاء بعمله «صباح الورد» 1987 ذي العنوان الساخر. وهو العنوان الذي يدل - في سخريته - على النهاية التي أخذت في التصاعد الذي نتج عن تعاليم الدعاة أمثال عبد الوهاب إسماعيل (المعادل الروائي لشخصية سيد قطب) في «المرايا» 1972 وانتقل إلى زمن شكري سامح - الضحية التي سقطت في شراك الإرهاب فانتهى بها الأمر إلى الإعدام في «صباح الورد» التي نشرها نجيب محفوظ قبل عام واحد من إعلان حصوله على جائزة نوبل 1988. وكانت عاملا حاسما من عوامل الإسراع بعاصفة التكفير الكبرى التي كادت تودي بحياته لولا رعاية الله وعنايته.

ولا أزال أذكر الفرحة العارمة التي اجتاحتنا عشية إعلان حصول نجيب على نوبل، فرقصنا في الطرقات والميادين، وعمَّت الفرحة الغامرة في كل مكان، ولم تؤثر فيها تخرصات بعض الأصوليين المتمركسين والمتأسلمين الذين زعموا أن الجائزة مكافأة لنجيب محفوظ على موقفه من الصلح مع إسرائيل، وعدم اعتراضه على السلام معها، بل تأييده للصلح والسلام في بعض أحاديثه ومقالاته. لكن هذه التخرصات سرعان ما خمدت، فحصول

نجيب محفوظ على نوبل إضافة إليها وليس إضافة إليه، خصوصا بعد أن حصلت عليها قبله أسماء أدباء وأدبيات أقل شأنا وأدنى مكانة وقيمة. ولذلك لم تجد مفاجأة الجائزة ما يعيق انفجار الفرحة في نفوسنا، نحن الذين نعرف قيمة نجيب محفوظ، وكتبنا عن إنجازه الروائي الاستثنائي قبل سنوات عديدة من نوبل، وبما يؤكد أن حركة النقد الروائي العربي لم تنتظر إلى أن تأتي نوبل كي تقوم بدراسة نجيب محفوظ، بل أسهمت في تكريمه بعشرات الكتب ومئات المقالات وآلاف التعقيبات. ولذلك بدت نوبل كأنها توقع لما كان ينبغي أن يحدث منذ سنوات وسنوات.

ولكننا لم ننتبه - في غمار الفرحة - إلى أن الجائزة قد أيقظت في وعي مجموعات التطرف الديني ذكرياتهم الغاضبه على «أولاد حارتنا» التي اتهموها بالكفر، ولم يتوقفوا عن تكرار الاتهام الذي عاد في عنف أكثر، وغضب عارم نتيجة ذكر الرواية في حيثيات منح الجائزة ، الأمر الذي أضرم النار التي خمدت لسنوات طويلة، فعادت تتلظى بالغضب والعنف، مؤكدة في عقول جماعات التكفير ضرورة القيام بالثأر الذي تأخر طويلا من صاحب «أولاد حارتنا»، «الكافر» صاحب الرواية «الكافرة» التي كافأه الغرب «الفاجر» بالجائزة التي هي مكافأة لمحفوظ على كتابة رواية تعمل على تقويض الإسلام. ولم يعد الأمر يحتاج إلى احتجاج المشايخ، سنة 1959، وعلى رأسهم محمد الغزالي، وإنما أصبح يجاوز ذلك إلى ضرورة الاستئصال التي أخذت تبدو منطقية وضرورية في السياق المتصاعد من عمليات العنف والاغتيال، السياق الذي أعاد «أولاد حارتنا» إلى قفص الاتهام من جديد، والحكم على صاحبها بكل ما يترتب على تهمة الكفر: إما إعلان التوبة أو القتل.

وكانت النتيجة أن انقسم الرأي العام الثقافي في مصر إلى قسمين متضادين متعاديين في الاستجابة إلى الجائزة: غالبية كبرى ملأها الفرح والفخر بفوز أول أديب عربي بهذه الجائزة التي ظلت بعيدة عن الأدب العربي ظلما وانحيازا. وهي غالبية تكونت من كتَّاب المجتمع المدني ومثقفيه ومبدعيه، وأنصار الدولة المدنية بوجه عام على اختلاف طوائفهم ودياناتهم. وبقدر ما كانت كل جرائد ومجلات الدولة، ومؤسساتها الثقافية، تواصل احتفالها بحصول نجيب محفوظ على الجائزة العالمية الكبرى، في فرحة قومية لم يسبق لها نظير، كانت صحف ومجلات جماعات الإسلام السياسي ومنابره، تشن عاصفة تكفيرية على نجيب محفوظ بأثر رجعي. وكانت صحف من مثل «الحقيقة» و «النور» ومجلات مثل «الاعتصام» و«الدعوة» ومثيلاتها من الصحف والمجلات الإسلامية أكثر المنابر حدة في الهجوم والتكفير.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تنشر «الحقيقة» في موضع الصدارة من صفحتها الأولى برقية أرسلها الدكتور عبد الحليم مندور المحامي إلى نجيب محفوظ، نصها: «الكاتب الكبير.. كتبت للدنيا فأجدت وفزت بأكبر جائزة فيها رصدها يهودي وقررتها لجنة من اليهود، فاكتب في الإسلاميات فإن أصحاب الجنة هم الفائزون». وفي الوقت نفسه نشرت جريدة «النور» في عددها الصادر في (7/ 12/ 1988) برقية عاجلة من فتحي شعير، نصها: «كان الأزهر وسوف يظل إن شاء الله الحصن المنيع للإسلام .. وقد أثلج صدور المؤمنين بتأكيد قراره بحظر تداول ونشر رواية «أولاد حارتنا» .. والآن وقد تبين الرشد من الغي، ولم يبق من العمر مثل ما مضى.. هل لكم أن تعلنوا – في 10 ديسمبر موعد تسليم الجائزة – أنكم تتبرأون من هذه الرواية توبة إلى الله. إجابة ينتظرها آلاف الملايين من المؤمنين .. وقد سبقكم

مفكرون وأدباء، اتخذوا مثل هذا الموقف، فلم يزدهم الرجوع إلى الحق إلا شموخا. وكانت الجائزة الكبرى التي تفوق جوائز الدنيا: رضا الله».

وبالطبع، كان لابد أن تقطع هذه العاصفة الطريق تماما على كل محاولات طبع الرواية في القاهرة، خصوصا أنه لم يكن قد صدر قرار رسمي بمنعها أيام عبدالناصر، ولم يعترض الرئيس مبارك على السماح بطبع الرواية الممنوعة في بلدها، في بهجة الاحتفال الذي أقامه لتكريم محفوظ، فكانت ردود الأفعال المضادة بالغة العنف والرفض ابتداء من مشيخة الأزهر في ودار الإفتاء اللتين جددتا رفضهما الحاسم لطبع الرواية أو تداولها بأي صورة ممكنة. وهو الأمر الذي انتهى إليه مجمع البحوث الإسلامية ومعه لجنة الشؤون الدينية في مجلس الشعب والحزب الحاكم. وتبارى علماء الأزهر الإعلان عن إدانتهم في صحيفة «النور» و«الحقيقة» و«الاعتصام» التي تصدَّر الصفحة الأولى لأحد أعدادها عنوان ضخم يقول: «بضاعة الغرب رُدّت إليه». وتبارت جرائد الإسلام السياسي في ذكر آراء عشرات من أسماء كبار علماء الأزهر وعمدائه ورؤساء أقسام كلياته وأساتذته، تأكيدا لضرورة المنع، واحتجاجا عنيفا على العلمانيين (الكفار) الذين حاولوا الدفاع عن الرواية، ونادوا بإعادة طبعها. وفي الوقت نفسه، أصدر شيخ الأزهر قرارا بتشكيل لجنة لإعادة درس الموقف من الرواية، بناء على خطاب من وزير الثقافة، يطلب فيه رأي الأزهر حول الرواية، والإفراج عنها، لاتجاه الوزارة إلى طبعها (فيما نشرت «الحقيقة» بتاريخ 19/ 11/ 1988) وجاء الرد حاسما بالرفض وتأكيد أن الرواية تتضمن إساءة بالغة للمقدسات الدينية. وليس لها صلة بالأدب الهادف ورسالته الفكرية، وإنها من الكتب المحرمة شرعا كما أكد الدكتور سيد رزق عميد كلية الدراسات الإسلامية والعربية في ذلك الوقت. وصرح

مصدر مسئول في الأزهر (فيما نشرت «الحقيقة» في 12/ 11/ 88 بالصفحة الأولى) أنه لا رجعة في مصادرة الرواية التي تأكدت مصادرتها، والتصديق على اللجنة التي شكلها الإمام الراحل عبدالحليم محمود وقررت منعها. وذهب أنور الجندي إلى «أن جائزة نوبل.. جائزة تمثل الفكر الغربي ولا تعطى إلا لأصحاب الولاء لهذا الفكر»، ويهاجم الدكتور أحمد نور الدين دعاة الإفراج عن الرواية و «يسأل الله أن يوفّق نجيب محفوظ للتوبة والإنابة والبراءة من إثم هذه الرواية وأمثالها» (الحقيقة 17/ 12/ 88). ولم يتردد أحد الكتّاب البارزين في جريدة «النور»، وهو مصطفى عدنان (بتاريخ 20/ 11/ 1988) في أن يكتب مقالا بعنوان «قبل فوات الأوان»، طالبا من نجيب محفوظ وهيكل (المسؤول عن نشر الرواية بالأهرام) التوبة عن هذا الإثم العظيم، والسير في طريق طويل للتوبة، يبدأ من الوقوف فوق جبل الطور، حيث كلّم الله موسى تكليما، والتوجه بعد ذلك إلى المسجد الأقصى حيث سار الأنبياء في الأرض التي باركها الله، ثم التوجه بعد ذلك إلى بيت الله الحرام لإعلان البراءة من أنهما لم يكونا يقصدان تجسيد الله أو تشخيصه، ورسله وأنبيائه بنشر هذه الرواية، خلافا لما أجمع عليه رجال الدين وأجمعت عليه الآراء يوم ارتكب أولهما إثم كتابتها، وثانيهما إثم نشرها، أو أنهما قصدا الإساءة إلى الأديان، وأنهما يتبرآن منها، وإلا فالويلات والثبور وفظائع الأمور.

-2-

لم يترك المتعصبون من المتطرفين الدينيين المدافعين عن إعادة طبع «أولاد حارتنا» في مصر آمنين، فقد وجهت إليهم أصابع الاتهام بأبشع التهم، وذلك كي تدفع بهم إلى الصمت وعدم الدفاع عن الرواية التي أصبح الدفاع عنها

نوعا من الإثم، أو المشاركة في جريمة الكفر. وتعددت أساليب الإرهاب والقمع عبر صحافة جماعات الإسلام السياسي التي آزرت ما نشرته جريدة «النور» في صدر صفحتها الأخيرة عدد (1/ 2/ 89) من أن «رابطة العالم الإسلامي في مكة تنضم للأزهر الشريف وتعلن في مجلتها الرسمية أن «أولاد حارتنا» هرطقة وقحة وكفر بواح».

ولم تنفع محاولات نجيب محفوظ في تأكيد أنه يحترم رأي الأزهر وعلماء الدين الإسلامي في قرار مصادرة الرواية. وأضاف (فيما تنقل «النور» في 23/ 11/ 1988) أنه لم يقصد بالرواية الخروج على الإسلام، «فهي عمل رمزي تختلف حوله التفسيرات». ونقلت عنه الجريدة نفسها أنه يساري وليس شيوعيا، وأنه بلغة الإسلام مع المستضعفين في الأرض ومع العدالة الاجتماعية والمساواة.. وأضاف أنه الكاتب الوحيد الذي ترجم كفاح الإخوان المسلمين وتأثيرهم في الشارع المصري في رواياته، وأن هذا لا يعني أنه من الإخوان المسلمين. وختم بأنه لو كتب «أولاد حارتنا» في الوقت الحالي فإنها ستختلف نظرا للمتغيرات التاريخية والاجتماعية. ولكن كل هذه التصريحات لم تفلح في تهدئة العاصفة التي تزايدت حدتها، وأخذت تنذر بالمخاطر، وهي المخاطر التي أكدها فضيلة الشيخ محمد الغزالي في رده على المدافعين عن محفوظ، بقوله («النور» في 1/ 2/ 1989): «كنت أظن أن المؤلف - وهو في العقد الثامن من عمره - يجب أن يترك الرواية في مرقدها، وعلى أي حال نحن نقبل التحدي، وستكون نتائجه وخيمة». وكان الشيخ محمد الغزالي ينطق باسم فريق لا يستهان بقدرته على الإيذاء (على نحو ما اتضح بعد ذلك بسنوات قليلة في قضية اغتيال فودة التي سبقت محاولة اغتيال نجيب محفوظ بعامين). وهو تهديد تصاعدت أصواته الهادرة إلى الدرجة التي دفعت بالكاتب المستنير خالد

محمد خالد إلى أن يكتب لنجيب محفوظ، رسالة يحذره فيها من الموافقة على طبع الرواية الذي لن يجلب سوى عواقب وخيمة. وبالفعل يطلب نجيب محفوظ من اتحاد الكتاب («النور» في 7/ 12/ 1988) التدخل لدى الصحف لمنع نشر روايته.. واستجابت على الفور جريدة «المساء» بعد أن كانت قد أعدّت الرواية للنشر على حلقات، ونشرت بالفعل الحلقة الأولى.

وقد لعب مصطفى عدنان – من أبرز كتّاب جريدة «النور» قبل أن يتوفاه الله – الدور الأبرز في الكتابة ضد «أولاد حارتنا» وضد نوبل التي أشارت إليها في حيثيات منحها. ولم يتردد في أن يتهم نجيب محفوظ بالانتهازية التي جعلته يمالئ الديكتاتورية الناصرية ويظهر تعاطفه مع أفكارها الشيوعية بانحلالها وإلحادها ويوالي العلمانية المعادية للدين حتى يشق طريقه ويصل إلى ما وصل إليه من شهرة ومكانة. ولا أجد أكثر تمثيلا للقمع الفكري والإرهاب الديني الذي وصل بين مجموعات الإسلام السياسي، في تعددها وتنوعها وتباينها من مقالات مصطفى عدنان في «النور» على موقف الإخوانِ المسلمين من الناصرية بوجه عام، وموقف جماعات الإسلام المتزمتة والمتطرفة من حرية الفكر بوجه خاص.

ولا أعرف هل كان مصطفى عدنان يكتب عن أمانيه وأحلامه أم يكتب عن أحداث واقعية وصل إليه خبرها؟ فهو يكتب مقالا في «النور» (بتاريخ 30/ 11/ 1988) يبدأ بمرافعة موجهة إلى الرئيس مبارك، طالبا عدم انتهاك الدستور والقوانين والعقيدة بالسماح بنشر الرواية التي اجتمعت على منعها مشيخة الأزهر ودار الإفتاء ومجمع البحوث الإسلامية ولجنة الشؤون الدينية في مجلس الشعب والحزب الوطني. ويذهب الكاتب في مقاله «إلى أن مجلس

الوزراء في جلسته الأخيرة، بعد مناقشة تفصيلية لاعتبارات مصادرة الرواية، انتهى إلى أن الموضوع أسيء عرضه على الرئيس مبارك، وأنه يجب إعادة عرضه عليه، وفوّض المجلس رئيس مجلس الوزراء الدكتور عاطف صدقي أن يقوم بهذه المهمة، وأن ينقل إلى الرئيس التوصية باعتماد قرار مجلس وزراء مصر التالي: «منع طبع هذه الرواية في مصر، ومنع دخولها إلى مصر إذا طبعت في بلد آخر، ومنع تداولها». ويعلق الكاتب على هذا القرار بقوله: «اللهم أجز مجلس وزراء مصر خير الجزاء على هذا القرار، وأجز رئيس الجمهورية.. ويبقى الآن أن تلبي كافة الدول العربية والمسيحية واليهودية نداءنا لإصدار مثل هذا القرار»، ولا يفوت الكاتب تحذير «دار الآداب» لنشرها الرواية، «فقد آن لها أن تتوب، وكفى الله ما لحق ببلادها من غضب الله وسخطه». انتهى كلام الكاتب الذي لم أقتنع بجملة واحدة قالها. ولكن – على سبيل الحذر المنهجي الذي تعلمته من الجامعة – سألت فاروق حسني وزير الثقافة الذي كان من الحاضرين بالتأكيد لهذا المجلس المزعوم، لو صحت الرواية الوهمية، وأكد لي وزير الثقافة أن هذا الاجتماع لم يحدث قط، ولم يناقش مجلس الوزراء مسألة طبع الرواية التي لم يصدر قرار رسمي من الدولة بمنع طبعها رسميا إلى اليوم، اللهم فيما عدا نصيحة حسن صبري الخولي لنجيب محفوظ، سنة 1959، بعدم طبع الرواية في مصر وطبعها في الخارج، فانتهزت «دار الآداب» الفرصة وتولت طباعتها في طبعات متكررة.

ولم تتوقف الحملة على مقالات جرائد الإسلام السياسي ومجلاته في مصر، بل جاوزتها إلى المجموعات الموازية والحليفة على امتداد العالم العربي والإسلامي. وهي المجموعات التي لم تتوقف عن تكفير محفوظ حتى بعد وفاته.

وكان من المتوقع أن تمتد الحملة من نجيب محفوظ إلى ما رأته أصل جرثومة الفساد في عقله. أعني سلامة موسى (1887-1958) الذي أكدّ نجيب محفوظ تأثيره عليه، فقد وجهه إلى شيئين مهمين، هما : العلم والاشتراكية «ومنذ دخلا مخي لم يخرجا منه إلى الآن». وهي عبارات فسرها المتعصبون بأنه يقصد بالاشتراكية والعلم، في هذا السياق «الاشتراكية العلمية» أو «الماركسية العلمانية» المناقضة لكل الأديان، الأمر الذي يعني أن بذرة الإلحاد قديمة، وأنها كامنة في عقل نجيب محفوظ كالدودة في أصل الشجرة. وبديهي أن يجد المنقبون في ما يتخيلونه جذور الفساد وأصوله تشابها بين الأستاذ والتلميذ في الاهتمام بفكرة «الله» فالأول كتب ما كتب عن الموضوع من منطلق إلحاده وعلمانيته التي لا تلين لها قناة، بدليل الكتاب الذي نشره بعنوان «نشوء فكرة الله» سنة 1912. وليس من المصادفة - فيما يقول أحد هؤلاء - أن يكون من أوائل ما كتب التلميذ النجيب المخلص لفكر سلامة موسى والمتأثر به بحث من عدة مقالات عن فكرة الله وتطورها. ويمضي القياس الفاسد على سوء تأثير سلامة على نجيب محفوظ الشاب بالإشارة إلى أن محفوظ في هذا التصريح سها عن ذكر العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم وغيرهم. ويستدل المنقِّب نفسه على أصل الفساد واستمرار آثاره بذكر نجيب محفوظ لتأثير الأفكار الفلسفية على «أولاد حارتنا» قائلا: «إنها من الممكن أن تعتبر رواية فلسفية، فالذين وصفوها بذلك رأوا أنها محاولة لإقامة الاشتراكية والعلم على أساس لا يخلو من صوفية». ولا يغفل المتعصبون من رأوهم استمرارا لسلامة موسى من المدافعين الجدد عن نجيب محفوظ من منظور حرية الفكر أو حق المبدع في التجريب، وبخاصة لويس عوض وتلميذه غالي شكري اللذان هما امتداد

لجذور الشر نفسها. ولا يتردد هؤلاء في غمزهم واتهامهم بها ينال من ديانتهها المسيحية، وبها يخلط الأدبي بالديني خلطا بالغ الخطورة. ووصل الأمر ببعض هؤلاء «المكفراتية» إلى زيادة تهمة إلى التهم السابقة، وهي أن محفوظ – لسوء طويته – ابتدأ رواياته بالروايات الفرعونية، وذلك من منظور تغليب النزعة الفرعونية (التي تحمس لها الأقباط من الأدباء) على الرابطة الإسلامية التي تظل أعلى من الرابطة الوطنية حتى في ذروة ثورتها 1919 التي كان شعارها «وحدة الهلال مع الصليب» و«الدين لله والوطن للجميع». وكلاهما شعار يعادي الإسلام من منظور «الصحوة الإسلامية» التي تعلو على القوميات، وتسمو على الشعور الوطني، غارسة بقصد أو دون قصد، بذور الفتنة الطائفية بين عناصر الأمة .

ولا تتوقف حملات التكفير عند دعاة تكفير نجيب محفوظ بمحاولته الدفاع عن الرواية بأنها مرحلة انتهت، وأنه لو كتبها من جديد لكتبها بطريقة مخالفة، بل وصل الأمر به إلى القول : «إن رواية أولاد حارتنا هي ابن غير شرعي لي .. ولكني لا أستطيع أن أتبرأ منه»، ويضيف محفوظ إلى هذا التصريح عتاب هؤلاء الذين يريدون النظر فقط إلى البقعة السوداء في الثوب الأبيض، مؤكدا أن مرحلة «أولاد حارتنا» انتهت منذ ثلاثين عاما، وأنه تغير بعدها، لأنه لا يمكن أن يوجد كاتب مبدع يستمر على منواله الفكري منذ شبابه وحتى الآن، فالتغيير هو طبيعة الحياة. ولم يفلح هذا الكلام الذي سيق في قالب اعتذاري، الدافع إليه عنف القمع التكفيري المنصب على نجيب محفوظ من كل اتجاه، من تخفيف عنف الهجوم القمعي، فالثأر المكبوت وجد ما يفجّر قنبلته القديمة، فتدافعت حملات التكفير ووجدت ما يدعمها من عشرات كتّاب مجموعات الإسلام السياسي والمتعاطفين معهم. أعني أولئك

الذين أصروا على تهمة التكفير وألحوا عليها، وجعلوا من الإشارة إلى الرواية في حيثيات نوبل دليلا على الكفر الذي تشجعه مؤسسة كافرة يدعمها اليهود، ولا يحصل عليها إلا من يرضى عنه اليهود. ولذلك أكد أنور الجندي أن «جائزة نوبل في تقديرنا جميعا تمثل الفكر الغربي، ولا تعطى إلا لأصحاب الولاء لهذا الفكر». وهي عبارات دالة في العداء لكل ما يمثله الغرب دون تمييز، ومن امتداد الحكم الكاره للغرب إلى كل ما يتصل به أو يأتي منه دون تمييز. ولا تختلف عبارات أنور الجندي عن عبارات قرينه الدكتور أحمد نور الدين الذي يتخذ موقف العداء المطلق من الغرب، وذلك بما يعادي أي إمكان للحوار بين الثقافات أو الحضارات. أو حتى التمييز بين التيارات المتنوعة، بل المتصارعة في ثقافة الغرب نفسه، ومنها تيارات قدّم علماؤها أجلَّ الخدمات للتراث الإسلامي نفسه، تحقيقا ونشرا ودرسا، على نحو لم يقم به واحد أو فريق من المعادين لهذا الغرب على إطلاقه، واختزاله في صورة العدو الكافر الذي تتجمع فيه كل الشرور والآثام. ولذلك لا يتردد الدكتور أحمد نور الدين في اتهام كل الذين يريدون الإفراج عن «أولاد حارتنا» ، ويسأل الله «أن يوفّق نجيب محفوظ للتوبة والبراءة من هذه الرواية وأمثالها». ويلحق الدكتور عبد العظيم المطعني بالركب، داعيا نجيب محفوظ إلى أن يتبرأ من روايته.

ولم يعرف هؤلاء الذين وصل بهم التعصب إلى درجة التكفير، ولعلهم تجاهلوا عامدين، تقاليد تراثهم الأدبي التي تمايز بين الحقيقة والخيال ولا تطابق بينهما مهما بلغت درجة المقاربة التمثيلية، واستبدلوا تقاليد التعصب بالتسامح في تراثهم الديني الذي ذهب أقطابه إلى أنه لو صدر قول من قائل يحتمل الكفر من مائة وجه، والإيمان من وجه واحد، حمل على

الإيمان ولم يحمل على الكفر. وتعمد هؤلاء - في الوقت نفسه - تجاهل بقية أعمال نجيب محفوظ، ناهيك عن بقية الأعمال الأربعة التي أشارت إليها حيثيات نوبل، فلم يزنوا «أولاد حارتنا» بعشرات غيرها من الأعمال التي لا يمكن لأي منصف تجاهل الجانب الروحي الإسلامي فيها. ومنهم محمد حسن عبدالله الذي بدأ يكتب عن الإسلامية والروحية في «أولاد حارتنا» مستهلا تفسيره السمح المغاير لأدب نجيب محفوظ كله. وكانت النتيجة كتابه الذي حمل العنوان نفسه، قاصدا به إلى أن يقدم تفسيرا إسلاميا رحبا في مقابل التفسيرات الضيقة عند أهل اليمين أو أهل اليسار، ومنهم الإسرائيلي ساصون صوميخ في كتابه المكتوب بالإنجليزية عن أدب محفوظ بعنوان «الإيقاع المتغير» الذي نشرته دار بريل - ليدن الشهيرة.

ترابطات العاصفة

لم يكن غريبا، ولا من قبيل المصادفة، أن تتجاهل حملات التكفير العاصفة التي شنَّتها جماعات الإسلام السياسي على رواية «أولاد حارتنا» تعدد أبعاد الرواية، وتنوع مستوياتها الدلالية، وذلك كي يتم اختزال الرواية في البعد الديني وحده، فلم يكن البعد الاجتماعي أو السياسي يهم أحدا من المكفّراتية في العاصفة التي أجَّجوها، والتي كانت نوعا من استعراض القوة السياسية، ونوعا من ممارسة الضغط على الدولة التي تغلب ثقافة التقليد على أجهزتها الإيديولوچية. ولذلك نجحت حملات الضغط وتقرر عدم السماح بإعادة طبع الرواية في مصر، وذلك بعد أن وافق الرئيس مبارك على مطلب المثقفين بالسماح بطبع الرواية في القاهرة. وهو المطلب الذي لم يتحقق بسبب اشتداد العاصفة التي سرعان ما وجدت ما زادها عصفا وتدميرا.

ولكي تكتمل صورة العاصفة في تعدد مجالاتها، ومراكز هبوبها، يمكن التوقف على بعض أعداد مجلة «الاعتصام» التي أعاد السادات الترخيص بإصدارها، في سياق تحالفه مع جماعات الإسلام السياسي، شأنها في ذلك شأن «الدعوة» التي كان يصدرها عمر التلمساني الزعيم الإخواني الشهير، في موازاة مجلة «الاعتصام» التي كانت تصف نفسها بأنها «مجلة إسلامية

أسبوعية» و«لسان حال الجمعية الشرعية». وقد عاودت الصدور مع «الدعوة»، وسارت في موازاتها، حريصة على تنسيق الأفكار، وتوحيد المواقف، ووحدة الأصوات، وظلت تصدر بعد اغتيال السادات، وبعد وفاة عمر التلمساني الذي لم يعمر طويلا بعد اغتيال السادات الذي كان له موقف شهير معه، وذلك في سياق التوتر بين جماعة الإخوان التي أعاد عمر التلمساني (المرشد الثالث لها) تنظيمها بعد خروج أعضاء الجماعة من السجن، أيام السادات، وتصالحها معه. وكان ذلك قبل وفاة السادات 1981 الذي لحق به عمر التلمساني سنة 1986.

وقد نشرت «الاعتصام» في عددها التاسع من سنتها الخمسين الصادر في ديسمبر (كانون أول) 1988 صورة نجيب محفوظ على صفحة الغلاف مع عنوان بارز هو «ودخل نجيب محفوظ إلى نوبل من الأبواب الخلفية التي دخل منها الإرهابي بيجين والمؤمن السادات». وهو عنوان لا يخلو من السخرية اللاذعة لكل من السادات الذي كان يطلق على نفسه اسم «الرئيس المؤمن»، ومعه الهجوم على نجيب محفوظ الذي اقترن اسمه باليهود وبيجن، وذلك في التأويل الذي رأى في نوبل جائزة صهيونية لمحفوظ بسبب تأييده عملية السلام مع إسرائيل التي قادها السادات. وتتضح دلالة هذا الاقتران في داخل العدد فيما كتبه أنور الجندي المحرر الأدبي للمجلة تحت عنوان كبير (ص19) يتّهم فيه نجيب محفوظ صراحة، ويدعو إلى محاكمته في كلمات تقول: «هذا الأديب المصري الفائز بجائزة نوبل يجب أن تطاله يد العدالة وسيف القانون». وإلى يسار هذه الكلمات عناوين شارحة تقول بالبنط الأحمر العريض: «سكرتير اللجنة التي منحت نجيب الجائزة يصرح بأن قصة «أولاد حارتنا» «موت الله» هي التي رجّحت كفة الفوز بالجائزة عن

الأدب». وبعده عنوان آخر يقول: «حتى يربط محفوظ أولاد حارتنا برسالات السماء في تعريضه الواضح، فقد قسّم روايته إلى 114 فصلا بقدر سور القرآن الكريم وعددها 114 سورة».

وبالطبع كان معروفا للقاصي والداني أن كل هذه الدعاوى نوع من الافتراء الذي لم يكن غريبا على كتابات أنور الجندي في السبعينيات، وذلك في سياق تحوله من النقيض إلى النقيض، فقد عُرف الرجل بكتابته في الستينيات التي كانت تعريفا وتمجيدا لأعلام الأدب المعاصر، وعلى رأسهم طه حسين والعقاد وأمثالهما، ولكن الرجل انقلب إلى النقيض مع انتهاء الزمن الناصري، والتحالف الذي منح السادات بمقتضاه لجماعة الإسلام السياسي حرية الحركة مع حرية إصدار المنابر الخاصة التي توصل أصواتهم وأفكارهم إلى الجمهور القارئ. وهنا انقلب أنور الجندي، ونسي كتاباته في الخمسينيات والستينيات، أو – قل – تاب عنها، وأصبح يكتب من منظور ما أصبح يُسمى «الصحوة الإسلامية». وانطلاقا من هذا المنظور، كتب كتابه عن «طه حسين في ميزان الإسلام» سنة (1976)، واستبدل بالإعجاب بطه حسين النفور منه، وكان ذلك في موازاة التحولات العديدة التي أخذتها أشكال الانقلاب على ثقافة التحرر الوطني من ناحية، وعلى تيارات الإنجاز الإبداعي والفكري للستينيات من ناحية موازية.

ولذلك كان من الطبيعي أن يبدأ أنور الجندي مقاله عن «أولاد حارتنا» بأن ترجمتها الإنجليزية حملت اسم «موت الإله». وهو كلام لا أساس له من الصحة. المقصود منه الربط المتعسف بين المعنى المتعسّف لتأويل الرواية

وصيحة الفيلسوف الألماني نيتشه (1844-1900) الشهيرة عن «موت الإله»، وذلك في نوع من التخييل الذي يوهم القارئ بأن رواية نجيب محفوظ نتاج لحركة الخروج على الدين الغربية، وامتداد للأفكار الملحدة التي لابد أن يحاربها المسلمون ويتصدَّوا لها. وينظر أنور الجندي إلى الرواية من خلال منطلقات أربعة : أهمها اثنان:

أولها: ما يسميه منطلق الفكر الحر الذي صنعه الملاحدة تلاميذ مدرسة التنوير، وكُتَّاب الموسوعة، وبناة الفكر الماسوني الذين لم تتوقف محاولاتهم في هدم الأديان كلها، وعلى رأسها الإسلام الذي أصبح موضع كراهية متزايدة، خصوصا مع انبثاق نور الصحوة الإسلامية.

وثانيها: منطلق جماعة التجديد من العرب المارقين المعادين للإسلام، وفي مقدمتها نظرية «الشك الفلسفي» التي حمل لواءها طه حسين، حين فتح الباب أمام شباب الجامعات إلى نقد القرآن الكريم بوصفه كتابا أدبيا، ودعا إلى أن ينظر إلى القرآن كما ينظر الغربيون إلى الكتب المقدسة بوصفها نصا بشريا، وما دعا إليه أيضا سلامة موسى من أن الأديان القديمة قد عجزت عن العطاء، وأن دين البشرية هو القادر على أن يحقق للبشر سعادتهم. وقد احتضن كل من طه حسين وسلامة موسى مجموعة من الشباب الذين انحرفوا بعقولهم، وأضلّوها بالكفر الذي زرعه سلامة موسى في نجيب محفوظ وطه حسين وفي تلامذته الذين حملوا راية الكفر من بعده. ويعني ذلك - فيما يرى أنور الجندي - أن «أولاد حارتنا» نتاج خلفية عريضة من الفكر المادي والوثني الذي نشر في مصر فيما بين الحربين العالميتين، من خلال الماسونية، والاشتراكية، والعلمانية. وهي الفترة التي تتابعت فيها كتب الكفر،

ابتداء من «الشعر الجاهلي» لطه حسين إلى «الإسلام وأصول الحكم» لعلي عبد الرازق، إلى «القصص الفني في القرآن» لخلف الله، إلى «أولاد حارتنا» لتكون قمة هذا الاتجاه الذي يدعو إلى هدم الإسلام في النفوس وإحلال العلم محله.

ولا حاجة بي لأن أكشف للقارئ عن فساد القياس في كلمات أنور الجندي، ومسارعته إلى اتّهام أعداء التعصب الديني بالكفر، وجعلهم تيارا ملحدا، فالوقائع تقول غير ذلك تماما، فما كتبه طه حسين عن القرآن يشهد له بعقلانية نظرته الإسلامية لا كفرها، وإيمان سلامة موسى بالعلم لا يعني التخلي عن الأديان بالضرورة، وما كتبه علي عبد الرازق عن «الإسلام وأصول الحكم» إنما هو تأكيد أن نصوص الإسلام المقدسة لم تفرض على المسلمين شكلا بعينه في الحكم، وما كتبه خلف الله عن القصص الفني في القرآن إنما هو استمرار لمنهج التفسير الأدبي للقرآن، بوصفه كتاب العربية الأكبر الذي يتميز إعجازه – فيما يتميز – ببلاغته، أو إعجازه البلاغي الأدبي.

وبالطبع، يضيف أنور الجندي إلى ما ذكره من رأي ما يسنده من آراء المنتمين إلى جماعة الإخوان المسلمين في تكفير الرواية أمثال مصطفى عدنان وغيره، وذلك ليصل إلى تأكيد أن «أولاد حارتنا» فكر مضلل من الأدب المحرم شرعا، وإساءة بالغة للمقدسات الدينية، وعبث بالقيم، وتلويث للعقل، ونشر للزيف والباطل، وأنها – بالإضافة إلى ذلك – تمثل حرية الهدم والتخريب والتدمير، وتسخر من الله عز وجل وأنبيائه، وتعد كفرا بواحا، وتركز على مقولة ماركس : «الدين أفيون الشعوب»، وهي – فوق ذلك – تسمي المسلمين من أصحاب النبي ﷺ بالجرابيع، وتصف السيدة مريم بأوصاف كريهة تردد ما يقوله اليهود ضد المسيح عليه السلام .

هكذا تنتهي مقالة أنور الجندي التي نجد ما يشبهها وما يكرر منطقها في صحافة الإسلام السياسي التي أطلق السادات سراحها لتقضي على خصومه من ممثلي الفكر الليبرالي والقومي واليساري، وأهم من ذلك كله الناصري. وكانت الاتهامات بالكفر جاهزة في هذه الصحافة، سابقة التجهيز، تعتمد على قنابل جاهزة للتفجير الفوري ضد أي مفكر تراه هذه الصحافة مختلفا أو مخالفا أو معارضا لاتجاهها، حريصا على دعم الدولة المدنية ضد دعاوى الدولة الدينية التي أخذت ترفع شعاراتها منذ بدايات عهد «الرئيس المؤمن» الداعي إلى «أخلاق القرية».

ولا غرابة - والأمر كذلك - في أن يكون تكفير «الاعتصام» لنجيب محفوظ، بسبب روايته التي كانت واحدة من أعماله التي أشارت إليها مبررات منحه الجائزة، هو جزء لا يتجزأ من تيار العداء للمفكرين المدنيين الذين اقترنت أفكارهم بالدفاع عن الدولة المدنية الحديثة التي تقوم على احترام كل الأديان والمعتقدات قيامها على الفصل بين السلطات والحرية التي لا معنى لها دون حق الاختلاف والحق في التعبير. ولذلك هاجمت المجلة زكي نجيب محمود (1905-1993) الذي وصفته المجلة عدد يونيو (حزيران) 1984 بأنه الفيلسوف الهرم الذي أفنى عمره داعية لثقافة الغرب وكارها للحياة في ظلال الإسلام، ووصفه مقال للدكتور مصطفى عبدالواحد بأنه «شيخ التغريب الذي أراد المرأة مبتذلة مهينة يتاجر بها، ابتداء من الإعلان بها عن السلعة، وانتهاء ببيع جسدها في سوق الرذيلة والآثام»، ووصفت المجلة أنيس منصور - في العدد نفسه - بأنه «صديق جدا لأحفاد يهوذا الإسخريوطي بفضل رئيسه ورئيس العيلة»، ولم تترك المجلة - في عدد سبتمبر (أيلول) من العام نفسه - طه حسين، فجعلته «من أهم القوى المناهضة للإسلام، وداعية الفكر الوثني

الإباحي، وهادم القلاع الحامية للإسلام»، وعاودت المجلة الهجوم عليه - في عدد نوفمبر ديسمبر - بأنه «هالة كاذبة، هادم للتراث الإسلامي، سارق للمستشرقين الذين صنعوه، وأن التاريخ لن ينسى له محاولته الفاضلة لإدخال مذهب الشك الفلسفي إلى الأدب العربي، وأنه يخالف حتى يعرف، ويضمر حقدا عميقا ضد الإسلام والمسلمين». وبالطبع لا يمكن التذكير بما كتبه طه حسين عن الإسلام (مرآة الإسلام، الفتنة الكبرى بأجزائها، فجر الإسلام، على هامش السيرة)، فالهجوم على أمثال طه حسين يعتمد على الادعاء وتجاهل كل ما ينقض الهجوم، وهو المنطق نفسه المتبع في تكفير نجيب محفوظ وأمثاله في قائمة بالغة الطول، تشمل : طه حسين ونجيب محفوظ وأنيس منصور ويوسف إدريس وصلاح عبد الصبور وغيرهم كثيرون.

ذروة العاصفة

تزايدت حدة عاصفة التكفير التي أثارتها نوبل على نجيب محفوظ و«أولاد حارتنا» التي دخلت وأدخلت كاتبها إلى قفص الاتهام مرة أخرى بعد سنوات من النسيان، وأصبحت سيفا مسلَّطا على رقبته منذ الإعلان عن الجائزة في الثالث عشر من أكتوبر (تشرين أول) 1988، وكان ذلك بسبب أن أحمد سلمان رشدي الهندي الأصل أصدر بالإنجليزية روايته «آيات شيطانية» في السنة نفسها التي حصل فيها نجيب محفوظ على جائزة نوبل، وذلك بعد أحد عشر عاما من قيام الثورة الإسلامية في إيران بزعامة آية الله روح الله الخميني (1902– 1989) في يناير 1979. وهي الثورة التي لم تطح بالحكم البهلوي الشاهنشاني في إيران فحسب، بل دعت إلى عالمية الثورة الإسلامية وتصديرها، الأمر الذي وجدت فيه جماعات الإسلام السياسي على امتداد العالم العربي والإسلامي إمكانا لتحقيق حلمها في إقامة الدولة الدينية والقضاء على الدولة المدنية (عسكرية أو طائفية أو ملكية أو جمهورية...إلخ) فتصاعد مدّ هذه الجماعات، وتضاعفت قوتها وعمليات اغتيالاتها عاما بعد عام.

وتصاعدت الأحداث على نحو مخيف عندما أصدر آية الله الخميني فتواه التي أباحت دم سلمان رشدي في العام التالي لصدور روايته سنة 1989. وكان ذلك في الرابع عشر من شهر فبراير (شباط) 1989. وأشعلت الفتوى نيران التطرف الديني في كل أنحاء العالم الإسلامي، ودفعت مسلمي إنجلترا إلى القيام بمظاهرات عاصفة، حرقوا فيها الرواية التي تسابق الجميع إلى تكفيرها حتى من قبل أن يقرأوها. وفي الجهة المقابلة أثارت الفتوى سخط أوساط الثقافة المدنية، في العالم كله، وهاجمها المثقفون المدنيون على امتداد الكوكب الأرضي، ورأوا فيها حِجرا خطيرا على حرية الإبداع والتعبير التي كفلتها المواثيق الدولية، وعلى رأسها الإعلان الدولي لحقوق الإنسان، بينما هللت للفتوى جماعات الإسلام السياسي، وأصدر متطرفوها كتبا عديدة، تسابقوا إلى تأليفها عن رواية لم يقرأها أغلبهم. ومن أمثلة هذه الكتب التي صدرت في مصر، كتاب محمود أحمد الكردي «آيات بيّنات للشيطان سلمان رشدي»، ورفعت سيد أحمد «آيات شيطانية: جدلية الصراع بين الإسلام والغرب» (عن الدار الشرقية بالقاهرة 1989)، وسعيد أيوب «شيطان الغرب: سلمان رشدي الرجل المارق» (عن دار الاعتصام بالقاهرة 1989)، وكلها أمثلة للحملة التكفيرية التي شملت العالم الإسلامي، ودفعت المجتمع الفقهي الإسلامي إلى «عقد اجتماع في مكة المكرمة واعتبار سلمان رشدي مرتدًّا عن الإسلام». والملاحظ أن هذه الكتب وأمثالها صدرت عن دور نشر تنتسب إلى جماعات الإسلام السياسي بأكثر من علاقة، وبعضها مثل دار الاعتصام أصدر كتابا عن تكفير «أولاد حارتنا» بعنوان : «الطريق إلى نوبل 1988 عبر حارة نجيب محفوظ» بقلم الدكتور محمد يحيى ومعتز شكري، وكلاهما غير بعيد عن جماعة الإخوان المسلمين التي لعبت دورا مهما في الهجوم على «أولاد حارتنا»،

وتصاعدت بهجومها بعد صدور «آيات شيطانية» واقتران الراويتين معا اقتران الفرع بالأصل، والعكس صحيح بالقدر نفسه.

وكان من الطبيعي أن يقف نجيب محفوظ (الكاتب المدافع عن الحرية، والوفدي الليبرالي القديم) مع رواية سلمان رشدي من حيث مبدأ حرية التعبير، ويؤكد في الثامن عشر من فبراير 1989 في جريدة «أخبار اليوم» أن الفكر لا يُحارب إلا بالفكر، ويدين قرار الخميني، مؤكدا أنه قد أُلِّفت المئات من الكتب ضد الإسلام طوال القرون الماضية، ورغم ذلك فقد انتشر الإسلام وقويت شوكته، «وذلك لأنه لا يمكن لكتاب مهما كان شأنه أن يهز عقيدة أو دينا». وكرر نجيب محفوظ في اليوم نفسه – في جريدة «الأهرام» – ما أعلنه في «الأخبار» مضيفا المطالبة بعقاب الخميني على قراره بقتل سلمان رشدي. ونشرت «الوفد» الجريدة اليومية الوحيدة المعارضة في صفحتها الأولى: «طالب أمس الأديب نجيب محفوظ بمعاقبة الزعيم آية الله الخميني لدعوته بقتل سلمان رشدي مؤلف كتاب آيات شيطانية». وأضاف نجيب محفوظ إلى ذلك الإدلاء بتصريح نقلته وكالة رويتر الإنجليزية، وتناقلته عنها وكالات الأنباء العالمية، أن «القتل جريمة والتحريض عليه جريمة، مؤكدا أنه لم يقرأ الرواية التي رفضها الأزهر، وأن الطريق الأفضل هو تحليل الرواية والرد المنطقي على ما تحتويه».

وكانت تعليقات نجيب محفوظ تمثيلا صادقا لفكر المثقفين المدنيين ودفاعا عن حرية الفكر. لكن كان هناك، من ناحية مضادة، المعادون لحرية الفكر والإبداع باسم الدين. ولذلك ذكرت صحيفة «النور» (بتاريخ 22/ 2/ 1989) أن «المفتي – محمد سيد طنطاوي – يطالب بمحاكمة سلمان رشدي وسماع

دفاعه، مؤكدا أن قتل سلمان رشدي يكون واجبا إذا رفض إعلان توبته بعد محاكمته». وقد ورد في العدد نفسه من الجريدة أن «ضلالات سلمان رشدي تثير فزع المسلمين»، وأن «تلاميذ أولاد حارتنا باعوا أنفسهم للشيطان، وفرحوا بالجوائز والدعايات المشبوهة، وأن المؤلف المغمور (سلمان رشدي؟!) اختار أقصر الطرق للشهرة والثراء، فهاجم الإسلام والقرآن والرسول ﷺ»، وأن «الإعلام الغربى يستخدم الرواية المضللة مخلب قط لشن أعنف حملة تشويه ضد الإسلام والمسلمين». وبالطبع لم يكن المحرر الذي اتّهم سلمان رشدي بأنه كاتب مغمور عارفا أنه كاتب شهير في بلده، وفي اللغة الإنجليزية، وأن قراء العربية نفسها قرأوا له من قبل روايتين مترجمتين: الأولى هي «أطفال منتصف الليل» التي كتبها عن استقلال الهند، ورواية «العار» التي كان ينقد فيها نظام حكم ضياء الحق الذي أغرق الباكستان في التخلف والأصولية. وقد صدرت الروايتان المترجمتان عن وزارة الثقافة السورية التي أتاحت معرفة الكاتب لمثقفي العالم العربي، وذلك قبل صدور روايته «آيات شيطانية» بسنوات.

ويبدو أنه كان منطقيا الربط بين «آيات شيطانية» و«أولاد حارتنا» واتّهام الثانية بأنها أصل الأولى، ولولا صدورها في العالم الإسلامي ومرورها دون عقاب رادع لصاحبها ما جرؤ المسلم (الآبق؟!) أحمد سلمان رشدي على كتابة روايته (الآثمة، الكافرة). ولم يفت هذا الربط على ملاحظة ناقد يقظ، هو الصديق سمير فريد، فكتب مقالا، خصصه للنشر في «اللوموند دبلوماتيك» (الطبعة العربية) عارضا بالتفصيل لموقف صحيفة «النور» (في عددها الصادر في 22/ 2/ 1989) الذي احتلت قضية سلمان رشدي المانشت الرئيسي فيه وقسما كبيرا منه، ولم يفته ربط الصحيفة بين سلمان رشدي

ونجيب محفوظ، وكيف اعتبرتها وجهين لعملة واحدة بالصورة والكلمة والكاريكاتير.

وأشار سمير فريد إلى ما كتبه أحد كُتَّاب «النور» لافتا نظر القراء إلى أن مسارعة نجيب محفوظ بإدانة فتوى الخميني، بحجة أن الفكر لا يُقاوم إلا بالفكر لها ما وراءها، وينتقل إلى الدراسة الرئيسية التي كتبها مصطفى عدنان عن الصلة بين الروايتين، مبرزا ما ذهب إليه عدنان من أن مسارعة نجيب محفوظ - دون سائر الكُتَّاب المسلمين - بالخروج عن طريق وكالة رويتر العالمية بتصريحاته للذود عن مؤلف «آيات شيطانية» تطرح السؤال المهم: «هل كان من الأفضل لمحفوظ أن يصمت، ويخرج نفسه من الموضوع، أم يقحم نفسه فيه بما يثبت تورطه واقترافه الجريمة نفسها؟».. ويضيف مصطفى عدنان إلى ذلك : «لن أغضب بعد أن نزل نجيب محفوظ منذ أيام ليناضل مع توأم أولاد حارته مؤلف «آيات شيطانية»، فقد عذرته لأن هذا قد يطرح قضية دمه». ويرى سمير فريد - عن حق - أن هذا التهديد الصريح لحياة الكاتب المصري هو أول تهديد من نوعه ينشر في الصحافة المصرية.

ويمضي سمير فريد في الكشف عن المزيد من دلالة التهديد بالقتل الذي تضمنته مقالة مصطفى عدنان. وقد كتب مرات عن «أولاد حارتنا» بما يصلح أن يكون كتابا مفصلا في تكفير «أولاد حارتنا» والرد عليها، نافيا عنها صفة الخطاب الخيالي، ولم يفته أن يرد على مقال سمير فريد، بعد عودته من إحدى أسفاره، أولا تحت عنوان : «معركة ضارية في كواليس الدوائر العالمية لمواجهة الصحوة الإسلامية بعد فشل حارة محفوظ وآيات شيطانية» (5/ 4/ 1989) ،

ثم يكتب مقالا مباشرا في الرد على سمير فريد بعنوان ضخم (26/ 4/ 1989) هو: «الليموند دبلوماتيك مطالبة بمليون دولار عن اتهامها مصطفى عدنان بأنه حرض على قتل نجيب محفوظ» . ولم يكن المقال نفيا لما أكده سمير فريد، بل تأكيدا له، مستطردا إلى علاقة الزمالة التي ربطته بوالد سمير فريد الأستاذ سعيد فريد الذي كان من أشرف الصحفيين وأكثرهم إخلاصا لعمله، فيما يقول مصطفى عدنان الذي يرى أن الابن – سمير فريد – نقيض لأبيه.

وكالعادة، لم تفلح ردود نجيب محفوظ الدفاعية في مواجهة العاصفة المجددة، فقد نقلت عنه «النور» (8/ 3/ 1989) قوله: «أرفض مساواتي بسلمان رشدي. ومرحلة أولاد حارتنا انتهت منذ ثلاثين عاما».

واستمر الهجوم التكفيري في الوصل بين «آيات شيطانية» 1988 و«أولاد حارتنا» بوصفها أصل كفر سلمان رشدي في روايته التي مضت على خطى نجيب محفوظ، فكلاهما، التلميذ والأستاذ، من الذين باعوا أنفسهم للشيطان. وامتد الهجوم إلى مجلة «الاعتصام» التي أكّدت في عدد أبريل (نيسان) 1989 أن روايات سلمان رشدي ونجيب محفوظ «مرحلة من مراحل المخطط الذي تنفذه الفلسفة الماسونية والمنهج العلماني منذ أكثر من تسعين عاما»، وذهب أنور الجندي في مقاله الرئيسي (الاعتصام) إلى أن مسارعة الغرب إلى حماية سلمان رشدي إنما هو حماية لعملائه الذين جنّدهم للهجوم على الإسلام، وذلك في القائمة السوداء التي تضم سلمان رشدي ونجيب محفوظ وأدونيس (المسلم المرتد) وقبلهم طه حسين وعلي عبد الرازق ولطفي السيد وأشباههم من المرتدين عملاء الاستعمار.

والنتيجة هي تسابق منابر المساجد إلى إصدار الفتوى نفسها التي رددها الشيخ عمر عبد الرحمن في أكثر من خطبة بمسجده في الفيوم، مؤكدا «أنه من ناحية الحكم الإسلامي فسلمان رشدي ومثله نجيب محفوظ مرتدان. وكل من يتكلم عن الإسلام بسوء فهو مرتد. والحكم الشرعي أن يُستتاب، فإن لم يتب يُقتل. ولو تنفذ هذا الحكم في نجيب محفوظ عندما كتب «أولاد حارتنا» لتأدب سلمان رشدي».

وحتى بعد أن سجن الشيخ عمر عبد الرحمن لفترة، وأفرج عنه، كان أول ما فعله هو الحوار الذي أجراه معه صحفيان من «الحقيقة» (بتاريخ 2/ 9/ 1989) أعلن فيه - قاصدا محفوظ - أن «الذي أهان الإسلام، ووصف الله جل وعلا بأوصاف لا تليق بجلاله وعظمته، وسخر بأي مبدأ من مبادئ الإسلام، أو استهزأ بآيات الله فهو مرتد يستحق القتل. وقد قام الأزهر بمصادرة هذه الرواية «أولاد حارتنا» لما فيها من كفر صريح واعتداء على الإسلام. وبذلك يكون صاحبها مرتدا إن لم يتب. فهل تاب نجيب محفوظ..؟ إنه لم يتب، بل قدم عذرا أقبح من ذنب، كما قدم نفاقا أوضح من الكفر عندما قال إنها - الرواية - قد صدرت في ظروف معينة، وفي وقت كان يقتضي ذلك، فهل هذه توبة؟ وهل هذا عذر معقول؟ لو نزلت عقوبة الإسلام بنجيب محفوظ وأمثاله لارتدع من خلفه، وامتنع من وراءه ممن يهاجمون الإسلام من أمثال سلمان رشدي». ولم يفت الشيخ عمر عبد الرحمن، في حواره، التعقيب على ما صرّح به مفتي الجمهورية - الشيخ سيد طنطاوي- (في جريدة «الأهالي») بأن فتوى قتل نجيب محفوظ لا تصدر عن إنسان عاقل، فقال عمر عبد الرحمن : «إن اتهام الدعاة بالجنون

أمر ألفه دعاة الإسلام من خصوم الإسلام. وشتائم المفتي ملأت الدنيا إرضاء للحكومة كي يصل إلى منصب شيخ الأزهر».

وكانت فتوى الشيخ عمر عبد الرحمن حاسمة، وتأثيرها نافذ في الجماعة الإسلامية التي تحلقت حوله، والتي سبق لها اغتيال فرج فودة، وأصبحت جاهزة لاغتيال نجيب محفوظ الذي جاء عليه الدور، خصوصا بعد أن تكررت الفتوى التي كانت تعني القتل بأوضح عبارة وأصرح بيان.

كتب التكفير

لم أكن أتوقع يوم بدأت البحث عن العوامل التي أفضت إلى محاولة اغتيال نجيب محفوظ والسياقات التي أحاطت بها أو تفاعلت معها، أنني سوف أجد كل هذا الكم من مقالات الاتهام، وكتب التكفير، ومواقع معادية على الإنترنت. وأحسب أن النتيجة الأولى التي توصلت إليها أننا لا نعرف عن حركات أو تيارات التطرف الديني إلا القليل، وأن هذا القليل الذي نعرفه أشبه بالجزء الظاهر فحسب من جبل الجليد الذي يختفي أكثره تحت سطح الماء، ولذلك يخدع السفن العابرة التي تكون نهايتها محتومة إذا استهانت به، أو لم تقدره حق قدره. ويبدو أننا - في تحيزنا اللا شعوري لثقافة الاستنارة التي ننتمي إليها - لا ندرك حجم الثقافة المعادية للاستنارة، فنحن لا ندرك إلا ما نريد أن ندركه فيما يبدو - لا شعوريا على الأقل - ولا نتوقف إلا على ما نتوقع أن نلقاه سلفا. ولهذا لا نرى بالقدر الكافي كل ما يخرج على أجهزة توقعاتنا، أو كل ما لا تحيط به، ناسين أن خارج أفق التوقع الذي يتحكم في استقبالنا للمعطيات الثقافية، شعوريا ولاشعوريا، مساحات كبيرة من المدركات والمعطيات التي لا ننتبه إليها، ونقلل من وزنها وأهميتها، والعكس صحيح إلى درجة كبيرة. والنتيجة هي أننا نفاجأ بما يحدث

في أغلب الأحيان، سواء من حيث انتهاك ما تعودنا عليه من قيم ثقافية ومبادئ إبداعية، وميراث فكري عقلاني عريق يتسم بالتسامح والمجادلة بالتي هي أحسن. ولأننا نجهل هذا التراث ولا نعمل على تواصله، أو تنشيطه في الذاكرة الثقافية الجمعية، فنحن لا نملك رؤية مستقبلية، نابعة من معرفة عميقة بكل ميراث الماضي الخلاّق، وتيارات الحاضر المتغير، والإمكانات التي تنطوي عليها العلاقة بينهما، مهما ضؤل حجم الجزء الظاهر من جبل الجليد الذي يظهر أقل بكثير مما يُخفي.

وقد قادتني هذه الملاحظة إلى أهمية الاهتمام الحقيقي والجاد بدراسة الفكر المتطرف، المعادي للاستنارة من ناحية، والمضاد للتقدم والحوار مع الآخر أو الاعتراف به من ناحية موازية، والبحث عن جذوره وأصوله من ناحية أخيرة. ولا غرابة - والأمر كذلك - أن يقوم علماء الغرب بالاهتمام بدراسة ما نهمله أو نقلل من شأنه، والتعمق فيه بما يعطيهم، ويعطينا، لو تابعنا كتاباتهم وتحليلاتهم، مؤشرات دالة فيما يتصل بتوجهات حركة الواقع في المستقبل الذي لا نشغل به أنفسنا عادة، فنحن لا نزال واقعين تحت تأثير ثقافة تقليدية تدفعنا إلى الاهتمام بالماضي أكثر من المستقبل، ورد حركة الحاضر على ما يشبهها، أو يمكن أن يشبهها في الماضي لتبريرها، وإكسابها المزيد من القبول والمصداقية. والنتيجة هي ضعف الرؤية المستقبلية، ومعها غياب الدراسة المستقبلية، وذلك إلى المدى الذي يجعلنا نفغر أفواهنا من الدهشة والصدمة عندما نرى ما كنا لا نفكر فيه قد حدث، وما لم نكن نتوقعه قد وقع. وليتنا نعالج هذا النوع من التقصير الثقافي والفكري بدراسة أعمق لحركات الواقع في احتمالات توجهاتها المتعارضة والمتصارعة صوب المستقبل، واكتشاف المؤشرات التي تحمل معنى التذير، أو أي معنى نقيض

عـــن علاقـــة المستقبـل بالحاضـــر المشـــدود إلى الماضي بأمراس كتان - إذا استخدمنا لغة امرئ القيس.

وها أنذا أدرك، مؤخرا، أن عملية اغتيال نجيب محفوظ كانت حتمية، وأننا كان يمكن أن نهجس بذلك لو قرأنا العلامات والإنذارات السابقة، ابتداء من عشرات الأعمال الإرهابية التي لم تكف عن التزايد منذ السبعينيات، ولم تتوقف إلى اليوم، ولا أظنها سوف تتوقف في المستقبل القريب أو المنظور. وأحسب أننا لو كنا تعمقنا دلالة اغتيال فرج فودة في يونيو 1992، وغصنا في دراسة السياقات التي أدت إلى عملية الاغتيال وأحاطت بها، والكتابات التي سبقتها ومهّدت لها، وأعقبتها في الإشارة إلى ضحايا محتملة، لأدركنا أن الدور على نجيب محفوظ لابد آتٍ، وعلاماته مئات المقالات العدائية، وعشرات الفتاوى التكفيرية على امتداد الوطن العربي، فليس صحيحا أن دعوات اغتيال نجيب محفوظ انحصرت في مصر، بل بدأت من الجزائر، وانتقلت منها إلى الأقطار التي تزايدت فيها نزعات التطرف، وتمكنت نوازع الإرهاب، وكانت النتيجة شيوع لغة التكفير في أقطار الخليج وغير الخليج. وليس أدلّ على ذلك من اتساع المدى الجغرافي لأفعال الإرهاب التي لا تزال تؤثر في عقول الشباب الذي تركناه فريسة سهلة لجماعات التطرف الديني.

وقد انتشرت هذه الجماعات بما أدى إلى زيادة نزعات المحافظة في المجتمع وسرعة انقلابها إلى نزعات تطرف تميل إلى ممارسة العنف، بعيدا عن قيم التسامح أو التحديث. هكذا، غاب علماء دين من أمثال : محمد عبده ومحمد فريد وجدي والشيخ شلتوت، وحلّ محلهم علماء من نوع آخر أقرب إلى

سوء الظن، وأسرع إلى التكفير. وقارن بين موقف هؤلاء «المكفراتية» - في الأيام التي نعيشها - وما فعله محمد فريد وجدي (1878 - 1954) الذي كان رئيس تحرير مجلة «الأزهر» ومديرها، عندما قرأ الدراسة التي نشرها إسماعيل أدهم (1911 - 1940) في مجلة «الإمام» بعنوان : «لماذا أنا ملحد؟!». لقد قرأ وجدي الدراسة، ولم يقبلها بالطبع، فأخذ في تفنيدها تحت عنوان : «لماذا هو ملحد؟» . والرد على حججها بما هو أقوى منها، مجسدا معنى المجادلة بالتي هي أحسن ما دمنا نعتقد أننا على الحق، ومعنى التسامح الذي هو من نفحات الإسلام الذي ظهر به آباؤنا الأولون أيام كان لهم السلطان على العالم كله، فيما يقول، وذلك بسبب الحرية العقلية التي كانت مبدأ لهم في حوار السُّني والمعتزلي والمشبّه والدهري، «فلم يزد الدين حيال هذه الحرية العقلية إلا هيبة في النفوس، وعظمة في القلوب، وكرامة في التاريخ».

للأسف، لم يعد هناك أمثال محمد فريد وجدي أو محمد عبده، وحلّ محلهم «المكفراتية» الذين ما أسرع مبادرتهم إلى إصدار فتاوى التكفير وأحكام الردة التي تعني - في النهاية - القتل الذي يقوم به الأتباع. أقصد أولئك الذين أسلموا عقولهم لأمراء التكفير ودانوا لهم بالسمع والطاعة، ومن ثمَّ ترجمة كلمات الفتاوى إلى طلقات رصاص أو طعنات خناجر. ولا يزال نفوذ هؤلاء قائما، وخطرهم لا يزال معلقا كالسيف على الرقاب، ما لم ندرس كتاباتهم ومقالاتهم، وقمنا بما يلزم من تحليل خطاب التكفير، والكشف عن الآليات العقلية التي تحكمه، والمؤسسات التي تدعمه، ومواقع الإنترنت التي أصبحت وسيلة جديدة لتوصيل أفكاره. وذلك، وحده، هو البداية الضرورية لمواجهة المنظومة المتضافرة للعناصر المؤدية إلى

انتشار خطاب التطرف وإبقاء جمود الخطاب الديني السائد على ما هو عليه. أعني المنظومة التي تشمل : العوامل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والتعليمية والثقافية والإعلامية، والتي لابد من مواجهتها مواجهة جذرية، وإلا فإن المخاطر سوف تتزايد، وسوف يسقط المزيد من ضحايا الإرهاب، خصوصا من المثقفين الذين أصبحوا محاصرين من كل الجهات، واقعين بين مطرقة التكفير وسندان الدولة التسلطية التي أصبحت النموذج السائد الشائع.

لقد أثارت هذه الخواطر في ذهني الكم المعلوماتي المذهل الذي وجدت نفسي محاصرا به، مكتشفا جهلي بما ينبغي أن أعرفه، أو - على الأقل - يساعدني مختصون ومراكز دراسات على فهمه وتحليله وقياس احتمالاته الممكنة المتكاثرة كالوعيد الذي ما أسرع أن ينتقل من الكلمة إلى الفعل.

وأعترف - للمرة الثانية - بأنني لم أعرف أن كل هذه الكتب التي تتولى تكفير نجيب محفوظ صاحب «أولاد حارتنا» قد كتبت وطبعت وانتشرت بين المتعاطفين مع فكر أصحابها ليس في مصر فحسب، وإنما في غيرها من الأقطار التي آتى فيها فكر التكفير ثماره المرة.

وأول كتاب عرفته هو كتاب الشيخ عبد الحميد كشك «كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا نجيب محفوظ». وهو صادر عن دار المختار الإسلامي للطبع والنشر بالقاهرة (دون تاريخ)، ويليه كتاب «الطريق إلى نوبل 1988 عبر حارة نجيب محفوظ» للدكتور محمد يحيى ومعتز شكري. وهو صادر عن دار «أمّة برس للإعلام والنشر» بالقاهرة سنة 1989»، وهناك كتاب «جوانيات الرموز المستعارة لكبار أولاد حارتنا : أو نقض التاريخ الديني

النبوي» للدكتور عبد العظيم المطعني عن «مكتبة وهبة، القاهرة سنة 1996»، وكتاب «نجيب محفوظ بين الإلحاد والإيمان» تأليف ديب علي حسن، وكتاب الدكتور سيد فرج «أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب». وهناك، أخيرا، كتب أنور الجندي الذي أصبح من أبرز كُتَّاب «الصحوة الدينية»، متراجعا عن أفكار كتبه التي كتبها في الزمن الناصري، وانقلب عليها في الزمن الساداتي المتحالف مع الإخوان المسلمين. وأنا مدين بمعرفة أغلب هذه الكتب التي هي مثال على غيرها من محاولة إحصائية على الإنترنت كتبها أحد الباحثين المنتمين إلى إحدى مجموعات الإسلام السياسي، ومنشورة على موقع من مواقعها.

وأول ما يلفت انتباهي في مؤلفي هذه الكتب ودور نشرها، وقد قرأت بعضها، وأعرف بعض مؤلفيها، أنها ليست مكتوبة من رجال دين، أو دعاة فحسب، فهناك الدعاة المتخرجون من الأزهر أمثال الشيخ عبد الحميد كشك، وهناك الأساتذة في الجامعة الأزهرية أمثال الدكتور عبد العظيم المطعني، وهناك الذين تلقوا تعليما مدنيا مثل الدكتور محمد يحيى الذي يقوم بالتدريس في قسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب - جامعة القاهرة. ومؤدى هذه الملحوظة أن الكتب التي تولت الهجوم على «أولاد حارتنا» ليست مقصورة على الدعاة أو رجال الدين بالمعنى التقليدي، وإنما تتسع لفئات أخرى تلقت تعليما مدنيا، ولكنها انحازت إلى تيارات الإسلام السياسي. ويمكن أن نضيف إلى هؤلاء الأستاذ مصطفى عدنان الصحفي الذي كتب عددا كبيرا من المقالات التفصيلية في الهجوم على «أولاد حارتنا» تصلح لأن تكون كتابا لا يقل حجما عن كتاب الشيخ عبد الحميد كشك، وهو أكثر هذه الكتب حجما، فهو في حوالي ثلاثمائة وخمسين صفحة من

القطع الكبير، وهو ينقل عن المرحوم مصطفى عدنان وغيره من الذين كتبوا في تكفير «أولاد حارتنا».

وثاني ما يلفت الانتباه أن القائمة لا تقتصر على مؤلفين من مصر، بل تجاوزهم إلى غيرهم من كُتَّاب الوطن العربي. وهي ملاحظة تدل على اتساع المدى الجغرافي لمجموعات الإسلام السياسي وتآزرها، وما يقع من دعم متبادل بينها على مستوى التنظيم والمواقف الفكرية والمواجهات السياسية، فضلا عن العمليات الإرهابية التي توزعت على أكثر من قطر عربي، آخرها تفجيرات الأردن التي أودت بمدعوين أبرياء في عرس، وتسببت في موت المخرج العالمي مصطفى العقاد وابنته من قبله.

أما الملاحظة الثالثة فتتصل بأن هذه الكتب تصدر - في الأغلب الأعم - عن دور نشر مرتبطة أوثق الارتباط بمجموعات الإسلام السياسي، وتتخصص في نشر كتب التراث الديني التي تعد بمثابة أصول فكرية لهذه الجماعات، خصوصا أعلام الحنابلة المتأخرين من أمثال ابن تيمية وابن رجب وغيرهما، أو كتب المؤلفين المعاصرين التي تصدر عن التيار الفكري لهذه الجماعات، وتؤكده، وتعمل على إشاعته ونشره، وذلك في مواجهة دور النشر (العلمانية!؟) التي تنشر للفريق المدني من الإخوة الأعداء.

خطاب التكفير

-1-

أعتقد أن كتاب الشيخ عبد الحميد كشك «كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا نجيب محفوظ» كتاب يمكن أن يغني عن غيره في التمثيل على خطاب الكتب المؤلفة ضد رواية «أولاد حارتنا»، وذلك ابتداء من لوحة الغلاف وانتهاء بالخاتمة. والشيخ عبد الحميد كشك (1933–1996) من أكثر الدعاة شعبية في الربع الأخير من القرن العشرين، وصل إلى ذروة تأثيره في السنوات العشر الأخيرة من حكم السادات. وكان ذلك مرتبطا بجسارته غير المسبوقة في نقد النظام، والكشف عن سوءات الحكم ورموزه التي لم تترك أحدا إلا ونالته بالنقد الجارح الذي قارب ما بينه والساخطين على النظام الذين لم يكونوا يجرؤون على نقده على نحو ما فعل عبد الحميد كشك الذي جهر عاليا بالمقموع والمسكوت عنه من الخطاب السياسي الاجتماعي. والرجل أزهري التعليم، تخرج في كلية أصول الدين بتفوق. وبعد تخرجه، عمل خطيبا في أحد المساجد في حي «السيدة زينب». وصدر قرار بتعيينه إماما لمسجد «عين الحياة» في منطقة «دير الملاك» بعد أن تم اعتقاله لسنوات ضمن جماعات الإخوان في عهد عبد الناصر، متنقلا ما بين سجن القلعة وطرة، وأطلق سراحه عام 1968 بعد أن تعرض لتعذيب وحشي، ولكنه ظل محتفظا بوظيفته التي انطلق فيها خلال الزمن الساداتي، مستغلا المناخ المواتي في

سنوات التحالف بين السادات ومجموعات الإسلام السياسية، واتساع هامش الحرية الذي كان معدوما أصلا. وتزايدت شهرته، وتصاعد عدد المصلّين وراءه والمقبلين على الاستماع إلى خطب يوم الجمعة التي تصاعدت بهجومها العنيف على الدولة ورموزها بما أوجع السادات الذي لم ينجُ وأسرته من المؤاخذات العنيفة في خطب الشيخ كشك التي ذاعت في العالم العربي كله، خصوصا بعد توقيع اتفاقية «كامب ديفيد» التي ظل الجناح الذي ينتمي إليه الشيخ كشك معاديا لها منذ سبتمبر (أيلول) 1977، فألقي القبض عليه سنة 1981. ولم يفرج عنه إلا بعد موت السادات. ولكنه لم يعد إلى مسجده، ومنع من الخطابة وإلقاء الدروس، فتفرغ للتأليف، معتمدا على بيع كتبه وشرائط خطبه التي جاوزت المائتين إلى أن توفي في السادس من شهر ديسمبر (كانون أول) 1996، وهو في الثالثة والستين من عمره.

وكان من الطبيعي أن تتعرض «أولاد حارتنا» لهجوم الشيخ كشك التي عَدّها خروجا على ثوابت الدين، ورِدّة بما لا ينفع معها إلا التوبة، أو القتل في حال الإصرار على عدم التوبة. وقد تعرض لها في كتاب خاص، إدراكا منه بخطورتها، وتفنيدا لما رآه فيها من تجديف ومروق وخروج على الدين، وتجلت عقليته الأصولية في الكتاب خلال خطاب ديني لا يخلو من نبرة الوعد والوعيد التي تبدو علاماتها الأولى من لوحة الغلاف التي لا أعرف من الذي رسمها، لكن التي تؤكد توجه الكتاب، وتتحول إلى علامة (سميوطيقية) على خصائصه الخطابية، فنحن نرى على الغلاف عنوانه: «كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا نجيب محفوظ» باللون الأحمر القاني الذي يزداد سماكة وجذبا للعين في «كلمتنا» التي تقابل «أولاد حارتنا» مقابلة طرفي الثنائية الضدية التي ينبني على مبدأها القمعي الغلاف كله، ففي اليمين

(ولاحظ الدلالة الدينية لأهل اليمين) يقف الشيخ كشك مرتديا جلبابه، ممسكا بيده اليمنى ريشة مرفوعة كأنها الحربة، نصلها ريشة للكتابة كأنها رأس حربة لاختراق جسد الضحية، أو على الأقل إيقاع الرعب داخله بفعل تهديده القمعي.

أما اليد اليمنى للشيخ فتمسك بكتاب الله (القرآن الكريم) الذي يقترب لونه الأكثر قتامة في حمرته من لون سن الحربة الذي لا يخلو من اللون الأحمر. وأمام الهيئة الكبيرة للشيخ التي تفترش القسم الأيمن، وتلفت النظر إلى حضوره الطاغي القمعي بسلاحه المشرع الذي يُحيل معنى الكتب إلى معنى لا يخلو من دلالة القمع الدموي باسم كتاب الله الذي يحمل اللون نفسه، كأنه مصدر للقمع وإطار مرجعي له، وذلك مقابل رسم صغير، لا يخلو حجمه من ضآلة لافتة في علاقة الثنائية الضدية، هو رسم نجيب محفوظ الذي يبدو صغيرا، متضائلا، عاقدا يديه، محنيا ظهره، مثل أي طفل يشعر بالذنب الذي ارتكبه، منتظرا عقابه ممن هو أكبر منه سنّا وأعلى منه رتبة ومقاما، حاسر الرأس، مقوس الظهر، مرتعش الساقين اللتين تنتهيان بورقة تبدو من تحت الحذاء، فهذا مقامها، مكتوب عليها بالعربية والإنجليزية «نوبل» تبدو كالذنب أو الإثم الذي لا عقاب لمرتكبه سوى الطعن بالحربة الطويلة التي تؤدي دلالة العصا والقلم، ولكنها في الحالين لا تخلو من دلالة السلاح الذي لابد أن ينال من كل خارج على القرآن الذي هو مصدر الحكم والحاكمية. ولا تفارق الأرضية التي يقف عليها النقيضان من اللون الأحمر الذي تتخلله زرقة كالطين، أو العلامة التي تشير إلى ما يمكن أن يحدث لو لم يرتدع المذنب أمام الشيخ الذي يقوم بحسابه على ما اقترفه، ويهدده كما يهدد

أمثاله، الأمر الذي يجعل دلالة القمع طاغية على رسم الغلاف، مستعدة للانتقال منه إلى صفحات الكتاب التي لا يخلو خطابها من القمع، ولا سطورها من الإدانة. وإذا رددنا خطاب الكتاب على غلافه، وبحثنا عن صدى علامات الغلاف في التكوينات الخطابية لفصوله، والعكس صحيح فيما يشبه الحركة المكوكية، استطعنا أن نحدد الخصائص المائزة للخطاب الديني الأصولي للكتاب على النحو التالي:

أولا: يتحدث الخطاب عن موضوعه - الرواية - ليس بوصفها عملا تخيليا، رمزيا، يوازى التاريخ ولا يطابقه، وتنفصل مجازاته عن حقائقه مهما كانت درجة القرب بين لازمها وملزومها إذا استخدمنا لغة البلاغة، ولا يتحد طرفا تشبيهاتها فيصبح المشبه عين المشبه به، فالتشبيه يفيد الغيرية لا العينية، خصوصا أن قرائن الرموز تحرص على إضفاء لوازم البشر الفانين عليها، بعدا بها عن أصلها المرموز إليه من ناحية، وتأكيدا أن هذا غير ذاك، وإن شابهه في هذه الصفة أو تلك، فالهدف هو جوهر الدلالة وليس سطح التفاصيل المجازية التي لا يمكن أخذها مأخذ الحقيقة في إدراك المجاز وقراءة الاحتمالات الدلالية لموازياته الرمزية. ولذلك يبدأ خطاب كتاب الشيخ كشك وينتهي بإلغاء كل العلامات المجازية والمصاحبات الاستعارية والمغايرات التشبيهية، فيرى في الرواية عملا فكريا، حرفيا لا رمزيا، وحقيقة لا مجازا. ولذلك لابد من محاسبة عباراته وجمله بمعناها الظاهر، حتى لو كان في ذلك تدمير لمبدأ أدبية الأدب ومجازيته التي هي صفات غير معترف بها أصلا في هذا النوع من القراءة الظاهرية الحرفية التي يتم اختزال لغتها في بعد دلالي واحد، ويتم توجيه هذا البعد بما يتفق والإدانة المسبقة، أو المقصد المقرر للحكم الذي يسبق قراءة الكتاب.

ثانيا: لا يعرف خطاب الكتاب ما نسميه بأن الأدب، كل الأدب، حمّال أوجه، ولا سماحة العقلانية الإسلامية التي من مبادئها: إذا ورد قول من قائل يحتمل الكفر من مائة وجه، والإيمان من وجه واحد، حُمل على الإيمان ولم يُحمل على الكفر. ويقترن غياب السماحة بغياب إمكانات التأويل ورفضها، وهو المبدأ الذي لا يمكن فهم القرآن وتنزيه الخالق دونه. وكيف نفهم: ﴿وَٱتَّخَذَ ٱللَّهُ إِبْرَٰهِيمَ خَلِيلاً﴾[1] أو ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ﴾[2] إلا إذا تأولناها بما يعني التنزيه ويبعدنا عن التشبيه أو التجسيد؟! وبدل قراءة الرواية قراءة تأويلية من منظور التسامح العقلاني، تتم القراءة على أساس ظاهري، حرفي، لا يقبل التأويل أو يعترف به، فيتوجّه مباشرة إلى مقصده التكفيري، في تقاليد حنبلية متشددة، رافضة التأويل، ميالة إلى الاتهام المسبق، والتكفير الجاهر.

ثالثا: يلزم عن هذه التقاليد إيقاع التطابق بين النص الروائي وعقلية الكاتب ومعتقداته، وذلك دون تمييز بين القول والقائل، ذلك على الرغم من أن التقاليد النقدية البلاغية، في تراثنا العربي، تمايز بين الاثنين، وتفصل بين ما يوصف به القائل وما يوصف به القول، منكرة إيقاع الاتحاد بينهما، وهو المبدأ الذي استمر عليه النقد الأدبي، فمايز بين المبدعين وشخصياتهم وأقوالهم من ناحية، كما مايز بينهم والرواة (على اختلاف أنواعهم) من ناحية موازية. ولولا ذلك لكان راوي «أولاد حارتنا» هو نجيب محفوظ، وأصدقاؤه في الرواية هم أصدقاؤه في الحياة. وتخيل : ماذا يمكن أن يكون عليه الفن لو طابقنا بين القائل والقول، المبدع والشخصية، الراوي والمروي عنه؟! إن

(1) النساء : 125 .

(2) القيامة : 22 .

النتيجة ستكون مضحكة، ويكون كل مبدع عشرات الشخصيات الخيرة والشريرة التي رسمها.

رابعا: ويقترن بذلك ما يمكن أن نسميه «أحادية المقصد» أو «خرافة المقصد» فيما يقول بعض النقاد. ويبدأ ذلك من افتراض أن «أولاد حارتنا» كتاب ديني حرفي الدلالة، إنكار المجاز فيه يكافئ إنكار دلالاته ومقاصدها الأخرى، فإلى جانب المقصد الديني هناك المقصد الاجتماعي والمقصد السياسي، والمقصد الاقتصادي. وتعدد المقاصد هو جزء من تعدد الدلالات، الأمر الذي يجعل أي معنى نستخرجه أو نستخلصه، أو حتى نصنعه، هو ناتج تعدد الدلالات وتفاعلات سياقاتها، وذلك بما يجعل معنى أي جزء قابلا للاختلاف حسب الزاوية العلائقية التي نراه منها، والتفاعلات النصية التي تنتج احتمالات متنوعة للمعنى أو المعاني. وإذا اختزلنا الرواية، أي رواية بما في ذلك «أولاد حارتنا»، في بعد أو مقصد واحد أفقرنا دلالاتها، وتباعدنا عن مجرى تفاعلاتها النصية. وفي حالة «أولاد حارتنا»، تحديدا، لا يمكن تجاهل الأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ترتبط بالظلم والعسف والحلم المقموع دائما بمشرق النور والعجائب، وهو الحلم الذي يبدو أمثال «رفاعة» و«قاسم» بشارة بإمكان تحققه من لدن الذي أرسلهم أو خلقهم، ليقودوا أتباعهم إلى ما هو مراد لهم دينيا، وما ينبغي لهم أن يعيشوه، حين يستبدلون بشروط الضرورة الاقتصادية السياسية الاجتماعية الثقافية آفاق الحرية التي تضعهم على أول الطريق الذي يقود إلى مشرق النور والعجائب. وأتصور أن اختزال الرواية في بعد ديني، ضيق الأفق، حرفي الفهم، حنبلي الصفات، أصولي الأهداف، إنما هو فعل إيديولوجي، بالمعنى الذي يجعل الإيديولوجيا مرادفة للوعي الزائف، ومشيعة له، ومقنعة بسلامته، وعاملة على تثبيته في

وعي معتنقيه. ودليل ذلك أن القراءة الحرفية لا تلفت الانتباه إلى ما في الرواية من إدانة لظلم «النظار» و«فتوات الحارة» وما يترتب على وجودهم وما يقترن بحضورهم من معتقلات وسجون، وما يتم بأمرهم من عصيان الله، وتدمير معاني وقيم العدل في شريعته. والسكوت على هذه الأبعاد والدلالات السياسية الاجتماعية الاقتصادية...إلخ سكوت عن الحق، والساكت عن الحق شيطان أخرس لا يقف في صف المحكومين المظلومين، وإنما في صف الحكام الظلمة مهما ادّعى عكس ذلك.

خامسا: لا ينفصل عن الخاصية التكوينية السابقة أن خطاب «كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا» لا يفارقها إلى غيرها من أعمال نجيب محفوظ السابقة أو اللاحقة التي يمكن أن تؤكد منظورا مغايرا، أو حتى مناقضا، أو تُسهم في تعديل أو تغيير المنظور إلى الرواية التي تم اختزالها في بُعدٍ واحد، حرفي الدلالة، لا ينفصل عن تجاهل متعمد لسياقات الروايات اللاحقة والسابقة التي تتفاعل دلالاتها بما يمكن أن يُسهم في تغيير دلالات كل رواية تُسهم في هذا التفاعل، أو تتأثر به. ولذلك تبدو «أولاد حارتنا» قائمة في فراغ، لا قبل لها ولا بعد، ولا إشارة في الحديث عنها إلى غيرها. والإشارات الوحيدة التي تخرج عن الرواية هي إشارات إلى الذين أجمعوا على تكفيرها، أمثال مصطفى عدنان الذي تولى هذه المهمة في مقالاته المطوّلة في جريدة «النور» والأستاذ عبدالرازق نوفل في كتابه «الإسلام والعلم والحديث». وهو الكتاب الذي لا نزال نعترض على أمثاله بأنه لا يجوز البرهنة على المعتقد الديني الثابت بالمتغير القابل للتحول في أى وقت، فالدين أصول وقواعد إيمانية لا تتغير، لا يمكن أن نبرهن عليها أو على إعجازها العلمي (المزعوم) بموافقة هذه المعلومة العلمية القابلة للتغير مع تغير العلم الذي لا يثبت على حال في متغيراته المتلاحقة على طريق تطوره.

-2-

يدل عدم الالتفات إلى آراء الرافضين لخطاب تكفير رواية «أولاد حارتنا» على أن جماعات تكفيرها تغلق على نفسها في مواجهة التيارات المخالفة لها، وتخاف من احتمالات تأثيرها السلبي بإقامة الجدران والأسوار العالية التي تفصل بينها وما عداها، خصوصا المختلف عنها، وذلك بما يقطع سبيل الحوار أو المساءلة أو إعادة التفكير أو وضع ما يراه الآخرون في الاعتبار.

وأوضح ما يكون ذلك في الثلاثية التي ينبني عليها الخطاب : المخاطِب (بكسر الطاء) والمخاطَب (بفتح الطاء) والرسالة أو موضوع الخطاب. أما الطرف الأول (المخاطِب) فيمتاز بوثوقيته ويقينه الذي هو الوجه البارز من اقتناعه العميق باحتكار الحقيقة والإنابة عن الدين في الحكم باسمه. ووثوقيته ويقينيته هما الوجه الآخر من الخصائص الأمرية التي تقترن بالنهي والتحذير والتخييل الذي يميل بالمستمع إلى التصديق، ويعاجله بالرسائل التي تسرع إلى وعي السامع بما يخدر بديهيته ويسبق رويته بالتخييل الذي يسبق حركة العقل التأملي، ويوقعه في شراك التصديق. والعلاقة بين المخاطِب والمخاطَب هي العلاقة بين الطرف الأعلى الذي له حق الأمر والطاعة، وينوب عن الحقيقة التي لا تقبل المجادلة ولا المساءلة، فهي حقيقة فوق الشبهات، يؤديها من يختزل الدين في حضوره، فيغدو إياه في الممارسة الخطابية التي لا يقابلها سوى تصديق المتلقي والعمل بها والسلوك بمقتضاها. أما مضمون الرسالة فيكتسب صفات صانعها، أو مرسلها، متوسطا ما بين الطرف الأعلى والطرف الأدنى بما يبقي الثاني في دائرة الأول، مقرونا بالتصديق والإذعان والإيمان والطاعة،

خصوصا حين تقترن الرسالة بخصائص خطابية تخييلية توقع عقول المتلقين في شراكها بلا مقاومة.

وبالطبع، يكتمل التأثير بالتصديق المسبق الذي يسبق حركة الفعل الخطابي، والذي يرجع إلى الإيديولوچيا التي سبقت أن جذبت المتلقي إليها، وأهّلته للتصديق المسبق لكل ما يدور في فلكها، أو التصديق المذعن لكل من ينوب عنها.

ولذلك يقع القارئ، دائما، موقع المفعولية بمعناها السلبي، وفي حضوره المزدوج، فهو - في حال إفراده - يشير إلى القارئ الفرد المؤدلج سلفا الذي علاقته بالمتكلم علاقة الأدنى بالأعلى، التلميذ بالأستاذ، المريد بالقطب، المأمور بالآمر الذي يؤدي منطوقات من مثل:

«وأنصحك .. بل إنني أكرر النصح أن تقرأ ما بين سطوره لترى ماذا تُخفي الألفاظ وراءها من حقد دفين على الإسلام: عقيدة وشريعة، وقد سرى هذا الحقد سريان النار في الحلفاء والسم الزعاف في الأحشاء، وصياغة العبارات تشي بالنتيجة التي تريد الوصول إليها، والرسالة التي نريد تثبيتها».

والكلمات السابقة رسالة مبنية على توليد الإقناع في القارئ المخاطب، وذلك بما يفرض هذا الإقناع، ويؤدي إليه بواسطة التشبيهات التي تؤدي دورها القائم على سحر المجاورة، حيث تنتقل عدوى القبح من المشبه به إلى المشبه، ويقوم التشبيه بعملية تقبيح لا شعورية، توقع المزيد من التصديق في نفس القارئ - المتلقي وتسبق بالانفعال رويته. أما إذا انقلب ضمير المفرد إلى جمع، في آليات استقبال الخطاب، فإنه يتوجه بقوة التخييل إلى السلطة التي يجسّدها ضمير المتكلم، مطالبا بإيقاع أقصى العقوبة على المؤلف - المتهم.

ويستوي أن يكون الجمع حكومة أو مجموعة دينية، فالكل مطالب بتوقيع أقصى العقاب، ابتداء من الحكومة التي لابد أن توقع العقاب على العاصي، الهازئ بمعتقدات المواطنين، مرورا بالأزهر الذي يتوجه إليه الخطاب بعبارات تحريضية من مثل:

«نقول للأزهر ومفكري عالمنا الإسلامي وقياداتنا : لا تستسلموا لأن الرجل فاز بجائزة نوبل، وليكن الأزهر أزهرا، لا تحنوا رؤوسكم للعواصف، ثقوا بالله ثم بالمسلمين يسمعونكم فلا تهنوا .. ونقول للمسؤولين بمصر: أليس جديرا بنا مع توالي المحن أن نتقي في فكرنا وكتاباتنا كل ما يغضب الله علينا؟!».

والعبارات السابقة مبنية على مقدمات وقضايا خطابية، فيما يقول علماء المنطق، المقصود منها التخييل الذي يُوهم بسلامة الأمر ووجوب تنفيذه، مقرونا بوسائله التي تنتقل بالانفعال من مدى التأثر بالكلام إلى مدى القيام بالفعل الذي يبدو استجابة للكلام الخطابي وتنفيذا له. وبالطبع يؤدي التلويح بغضب الله دوره المساعد في هذا الخطاب الذي يسعى إلى إيقاع التصديق والعمل بمقتضاه.

أما موضوع الخطاب، أو الرسالة المتعلقة بالرواية، فإنها تمضي في الطريق نفسه، معتمدة على آليات مقاربة، كي تؤكد تخييليا تهمة الرواية في النيل من الإسلام، ولكن في علاقة مشابهة مضمرة، تجعل من فعل النيل المتوهم شبيها بفعل ما هو أقل من فعل البعوضة في التشبيه الذي يجسد التقبيح قائلا:

«إن العالم كله من شرقه إلى غربه لو اجتمع لينال من الإسلام مغمزا أو طعنة فإن مثله مع الإسلام كمثل بعوضة وهنانة سقطت على نخلة شماء

تنخلع الرقاب عند ذراها، فلما أرادت أن ترحل قالت: أيتها البعوضة ما شعرت بك حين سقطت عليّ فكيف أشعر بك وأنت راحلة عني؟!».

ولنتخيل الأثر التخييلي الذي يُحدثه التشبيه الذي يُراد به التقبيح في غيبة الروية، فالتشبيه لا معنى له إذا وضعه السامع موضع المساءلة. وإذا كان النيل من الإسلام في العالم كله كمثل بعوضة وهنانة لا تترك أثرا في نخلة العقيدة الشماء التي تنخلع الرقاب عند ذراها، فلماذا هذا الخوف من رواية هي أضعف وأهون من أن تترك أثرا، سواء في سقوطها على نخلة الإسلام الفارعة، أو طبعها في عالم يعجّ بالمسلمين من راسخي الإسلام؟ . ولكن بنية التخييل، في عملية التقبيح، لا تضع في اعتبارها هذه المساءلة. ولذلك تسبق بالتخييل روية السامع كي توقع فيه التصديق، وتعتمد على التشبيه الذي يكتمل به التمثيل، وتقوم الصيغ الإنشائية الخطابية بإيقاع الاتحاد التخييلي بين ضمير المتكلم وضمير المستمع، ويتم تحسين هذا الاتحاد بالدوال اللغوية التي تشير، ضمنا أو صراحة، إلى الدولة الإسلامية (الدينية) القادمة بأعلام الإسلام الذي يحاول أعداؤه، من أمثال نجيب محفوظ، تصويب سهامهم إليه. ولكن «نسي هؤلاء أو تناسوا أن سفينة الإسلام ستظل تمخر في عباب الماء وتجري في موج كالجبال مهما عوت الذئاب، ومهما ارتفعت أصوات البوم والغربان، فمن ركبها نجا، ومن قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء، فإن الإسلام سيرد عليه قائلا : لا عاصم اليوم من أمر الله».

ولا يخفى على القارئ المسلم دلالة التضمين في هذا السياق، وما تؤديه الإشارة من طوفان نوح من دلالة قمعية، فمثل الذين يسيرون وراء أمثال محفوظ ورواياتهم وكتبهم مثل الذين يعصون نوح، مصيرهم جميعا الغرق في الطوفان القادم. والطوفان القادم هو قيام الدولة الدينية التي لا عاصم

للعصاة من انتصارها، فعلى العقلاء أن ينضموا إلى تيار الصحوة الدينية أو إلى الفرقة الناجية التي تقود إلى الخلاص، بعيدا عن النهاية المدمرة لكل الفرق الضالة المضلة.

ولا يختلف منطق كتاب المطعني، أو غيره، عن منطق الخطاب التكفيري الذي ينبني عليه كتاب الشيخ عبدالحميد كشك، فالخصائص والتكوينات والآليات الخطابية هي هي في النهاية. فقط يمكن الاختلاف في الوسيلة، أو الاتجاه، لكن الاتفاق في الغاية النهائية والهدف الأسمى واحد لا مغايرة فيه. ولذلك يمكن لعبدالحميد كشك أن يعتمد على ثقافة مغايرة، وأن يصوغ خطابه بآليات شفاهية، مقابل المطعني الذي يعتمد على آليات كتابية، وعلى محاولة لكشف «جوانيات الرموز المستعارة» كأنه يمضي في الطريق الذي مضى فيه الغزالي قديما عندما كتب عن «فضائح الباطنية». ولذلك يتوقف عند كل رمز كاشفا عن نظيره الحرفي فيما لا يخامره الشك في أن (أ) أو (ب) أو (ج) من الرموز الروائية يساوي حرفيا المرموز إليه في التاريخ الديني النبوي، مؤكدا أن القصد كله من تحليل الرواية هو الكشف عن خروجها على الثابت المعلوم من أمر الدين. ولا يخامر الرجل أدنى شك فيما يقدمه من قوائم شارحة لما يراه شفرات للرواية، فعملية فك الشفرات ذات مقصد وحيد لا تفارقه، ولا يمكن أن تحتمل إلى جانبه أي مقصد آخر سياسي أو اجتماعي. لكن الفارق بين المطعني وكشك يظل فارقا كميا في النهاية، ذلك على الرغم من أن المطعني كتب كتابه بعد محاولة اغتيال نجيب محفوظ، وما أثارته المحاولة من قراءات جديدة، متعددة، متوازية ومتعارضة، مؤيدة ومُدينة، فقرر الرجل أن يقول القول الفصل، وسط هذا الموقف الملتهب، . ينشر كتابه على الفور، فقد نصحه بعض الحكماء من المعارف بإرجاء الكتا

والنشر حتى تهدأ العاصفة، فاستصوب الرجل الرأي، وانتظر عامين إلى أن تهدأ الضجة حول حادثة الاغتيال ونشر كتابه، كي ينتهي، جذريا، إلى ما انتهى إليه السابقون عليه .. الذين جاء كتابه مصداقا لما انتهوا إليه.

ولم يكتف الرجل بذلك، بل أضاف إليه مواقفه في مجمع البحوث الإسلامية من الكتب والمؤلفات التي عدّها خارجة على الثابت المعلوم من صحيح الدين. وهي مواقف ظلت تتبع الخطة التي مضى عليها فيما أسماه فهم «المعاني الخبيثة» في الرواية، وكذلك المقصود منها. وهي خطة تعتمد على ثلاثة عناصر:

أولا: العلم بمادة الموضوع الذي صاغ محفوظ روايته حوله.

ثانيا: فك الرموز التي شاعت في الرواية، ومعرفة مدلولاتها خارج الرواية.

ثالثا: التمكن من معرفة مواضع الفرّ بعد الكرّ، أو الإحجام بعد الإقدام، للتمويه على القارئ، وإثارة موجات من الضباب المعتم أمام ناظره.

ولما كان فهم «أولاد حارتنا» يصعب على القارئ العادي، في مكر الكتابة المراوغة، فإن كتاب المطعني يشرح لهذا القارئ كل أنواع الرموز (الشخصية والمكانية والمعنوية)، سواء كانت رموزا شفيفة يمكن فهم معناها بيسر وسهولة، أو كثيفة لا يفهم المراد منها إلا بعد فكر طويل وتأمل عميق. وخلاصة كتاب المطعني أن الرواية تؤكد أن محفوظ كتبها حين كان زاهدا في «الدين» كل الزهد، ثائرا عليه، فراح يشفي نفسه الثائرة بالأساليب الرمزية الماكرة، مناصرا للعلمانية الجاهلة، فالرواية - من هذا المنظور - آثمة «مُجَرَّمة» بكل المقاييس : وطنيا وقوميا ودينيا. والتماس البراءة لها مستحيل مستحيل

مستحيل، ولذلك يأتي الحكم النهائي على الرواية كالتالي:

- منع الرواية وعدم الإذن بطبعها أو نشرها أو إذاعتها بأية لغة من اللغات.

- أن يعلن محفوظ للعالم كله تبرّؤه من هذه الرواية الآثمة المجرّمة، فذلك أبقى له وأكرم وأكثر تثبيتا لإسلامه وطريقه الوحيد إلى حسن القدوة التي تُرضي الله ورسوله ويتغنّى بها على مرّ الأجيال.

وقد ختم المطعني - عفا الله عنه - كتابه في البلد الطيب الأمين: مكة المكرمة، السبت 15 من شهر ذي القعدة الموافق 15 من شهر أبريل سنة 1995 .

وقائع الجريمة

لم تكن جريمة الاعتداء على نجيب محفوظ في مساء الجمعة الرابع عشر من أكتوبر (تشرين أول) 1994 حدثا منقطعا عن ما قبله، وإنها كانت نتيجة لفتاوى تكفير كثيرة، ظلت تتوالى منذ أن صدرت رواية «أولاد حارتنا» سنة 1959 بوجه عام، ومنذ أن حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل سنة 1988 بوجه خاص. وكان يمكن لأي مراقب يتتبع الفتاوى التكفيرية التي قيلت، والكتب التكفيرية التي كتبت، وعشرات - إن لم يكن مئات - المقالات والخطب التي لم تكف عن إهدار دم هذا الكاتب العظيم أن يتوقع الجريمة التي كان لابد أن تحدث، وأن يقوم بها شباب ينتسبون إلى المجموعات الإرهابية، من الذين تلقَّوا فتاوى أمرائهم عن إهدار دم نجيب محفوظ بالسمع والطاعة، وبحثوا عن وسيلة لتنفيذ الحكم عليه، تقرّبا إلى الله، وطاعة لأمرائهم. ومن المؤكد أن أجهزة الأمن المصري استشعرت الخطر الذي يهدد محفوظ، فطلبت منه قبول حارس له، يرافقه في كل مكان، كي يحميه من حكم الإعدام الذي صدر ضده من الذين رأوه مرتدا يرفض التوبة، وظل الحكم يتردد وتتصاعد أصداؤه مع تصاعد نفوذ جماعات الإرهاب الديني، وعلى رأسها الجماعة الإسلامية التي كانت تدين بالولاء للشيخ عمر

عبدالرحمن الذي أصدر أكثر من فتوى بإهدار دم نجيب محفوظ، ولكن نجيب محفوظ رفض فكرة الحارس الذي يلازمه كظله، ساخرا كعادته، ولم يرضَ إلا بوجود حارس يقف في مدخل العمارة التي يسكنها في حي العجوزة بالقاهرة.

ولم يدر الكاتب العظيم أن نتائج الفتاوى والكتب والمقالات والخطب كانت تتجمع، وتتكثف في ذهن مجموعة من شباب الجماعة الإسلامية، تعاهدت على اغتياله، في سلسلة يتبعه فيها غيره. وبالفعل، اتفقت مجموعة منهم، عدد منها هارب من الأحكام الصادرة عليه في قضايا الإرهاب. تجمع بينهم صفة واحدة، هي رغبة تدمير مجتمع الجاهلية ورموزه الكافرة وعلى رأسها نجيب محفوظ، وذلك في سلسلة اغتيالات تبدأ به وتثنّي بالمدعي العسكري الذي كان يمثل الاتهام في قضايا الإرهاب الديني. وأكملت المجموعة لقاءاتها، وأحكمت خطتها التي تعدلت، وأصبحت واجبة التنفيذ، وكانت البداية في الساعة الخامسة مساء أمام منزل نجيب محفوظ (شارع النيل - العجوزة)، حيث كانت سيارة الطبيب البيطري فتحي هاشم - أحد مريدي نجيب محفوظ ومحبيه - تقف في انتظار نجيب محفوظ، لتوصله إلى الندوة الأسبوعية التي كان يداوم على إقامتها في كازينو قصر النيل في ذلك الوقت. وكانت الحلقة الأخيرة من سلسلة الندوات التي بدأت من العتبة، مرورا بمقهى ريش وإيزائيتش، انتهاء بندوة قصر النيل التي شهدت ازدهارها الخاص بعد نوبل. وأركب الدكتور فتحي نجيب محفوظ، واستدار ليجلس في موضع السائق، لكن ما إن استعد للتحرك بالسيارة حتى لاحظ شابا يقترب من نجيب محفوظ الذي مَدّ إليه وجهه من داخل السيارة، ظنّا منه أنه يريد السلام عليه أو تحيته، كما اعتاد الجميع أن يفعل، ولم يخطر على باله - وهو ابن

الثمانين الذي يحبه الجميع ويحب الجميع - أن الشاب ينوي غدرا، فقد كانت مشاعر الحب والتقدير والاحترام والفخر هي المشاعر التي يحيطه بها الجميع منذ حصوله على نوبل التي لم تغيِّر من طباعه ولا من تواضعه شيئا، فظل على ما هو عليه يمضي بين الناس، آمنا، محاطا بنظرات الاحترام وتحيات المحبة. ولذلك فوجئ بالشاب ينقلب إلى وحش يباغته، ويستلّ سكينا يطعنه بها في رقبته كما لو كان يريد أن يجزّها، ولكنه ارتبك - فيما يبدو - فترك السكين في عنقه، وفر هاربا، مطمئنا فيما يبدو إلى أنه أقام الحدّ الذي قرره أئمته مرارا وتكرارا، ولم يكن أمامه سوى السمع والطاعة.

وكان محمد ناجي اسم الشاب الذي ترك سكينه الغادرة في رقبة نجيب محفوظ، بوصفه واحدا من المجموعة التي خططت ونفذت. وكان أفراد المجموعة التي قامت بالتخطيط للجريمة قد أمّروا عليهم محمد خضير أبو الفرج المحلاوي الذي قرأ رواية «أولاد حارتنا» بعيني أمرائه الكبار من أمثال الشيخ عمر عبدالرحمن الذي صرح أكثر من مرة أنهم لو قتلوا نجيب محفوظ، وقت صدور «أولاد حارتنا»، ما تجرأ سلمان رشدي على كتابة روايته «آيات شيطانية» الأشد فُجرا .. والأكثر كفرا، وفي ضوء التفسيرات التكفيرية لأمثال الشيخ عبد الحميد كشك والدكتور عبدالعظيم المطعني ومصطفى عدنان وغيرهم، فضلا عن الآراء التي أبداها الشيخ محمد الغزالي، ولا تقل عن غيرها في الانطواء على الحكم بالكفر. ولم يكن الشاب محمد ناجي قرأ الرواية، وإنما سمع عن كفرها من أمير مجموعته الذي يدين له بالسمع والطاعة، فلم يجادله بل استجاب إليه، وقرر وأقرانه المضي في عملية الاغتيال، فيما أقرّ أثناء التحقيق، حيث اعترف بالفتاوى الصادرة من قادة الجماعة التي أهدرت دم نجيب محفوظ، بعد أن سبق وأهدرت دم فرج فودة،

وأكد أنه ليس نادما على ما فعل، ولو قدر له الخروج من السجن فسيعيد ارتكاب الجريمة التي قرر وأقرانه المضيّ فيها، استهلالا لعمليات الاغتيال التي تبدأ بنجيب محفوظ، وتنتقل منه إلى المدّعي العسكري الذي قام بدور الاتهام في المحاكمات السابقة للإرهابيين من إخوانه في الجماعة نفسها. واشترك معه، في تخطيط الجريمة، وفي ظل طاعة الإمام الذي أمّروه على مجموعتهم، كل من عمرو إبراهيم وحسين بكر. وقد حاول أحدهما التنكر في زي خليجي لاقتحام شقة نجيب محفوظ، واغتياله وسط عائلته، ولكن المحاولة لم تفلح، فقررت المجموعة تكرار المحاولة في اليوم التالي، على يد أفراد آخرين ، منهم محمد ناجي وعمرو بيومي اللذين شاهدا نجيب محفوظ يخرج من العمارة، في طريقه إلى السيارة التي كانت تنتظره، ويهم بالركوب فيها، فأخذ محمد ناجي مطواة «قرن غزال» من عمرو واندفع إلى نجيب محفوظ، وطعنه في رقبته من نافذة السيارة، وترك المطواة مغروزة في الرقبة، وأسرع بالجري ناحية الدقي، حيث ركب سيارة تاكسي إلى ميدان التحرير، بينما ذهب عمرو بتاكسي آخر إلى ميدان العتبة.

ولحسن الحظ كان ليقظة الدكتور فتحي هاشم وسرعة بديهته أكبر الأثر في إنقاذ حياة نجيب محفوظ، فقد حاول إيقاف تدفق الدم من شريان الرقبة بيد، وقاد باليد الأخرى السيارة إلى مستشفى الشرطة بالعجوزة التي تقع على بعد خطوات من موقع الجريمة. ولم يشغل نفسه بمطاردة الجاني، فقد كان همه الأكبر إنقاذ حياة نجيب محفوظ الذي لم تمض سوى دقائق، حتى كان بين أيدي الأطباء الذين سارعوا إلى أستاذ جراحة مختص مرموق في الأوعية الدموية. وقام المختص بإجراء جراحة عاجلة لإنقاذ حياة الأديب الذي تفديه مصر كلها. وكانت الجراحة دقيقة للغاية، وذلك بسبب العمق الذي

اخترقته المطواة والتمزقات التي أحدثتها، وطبيعة جسد نجيب محفوظ الذي جاوز الثمانين، ولكن كان تصميم الأطباء كاملا على إنقاذ حياته بكل الوسائل الطبية الممكنة. وقد صرح أستاذ الأوعية الدموية الذي أجرى الجراحة، بعد نجاحها، في مجلة «المصور» القاهرية، أن الطعنة أحدثت تهتكا في عضلات الرقبة والوريد الودجي الخارجي، لكن كان الخطر الأكبر من النزيف الشرياني المندفع من عمق الجرح، والذي ثبت أنه عميق جدا داخل العنق، ومحاط بنتوءات عظيمة تعوق الوصول إليه. ولذلك كان لابد من استئصال أجزاء من هذه النتوءات في ثلاث من الفقرات العنقية الموجودة أمام الشريان، وذلك لتعرية الجزء المصاب منه بطول يصل إلى ثمانية سنتيمترات. وهكذا أمكن إتمام العملية التي استلزمت نقل ثمانية لترات من الدم لتعويض جسم نجيب محفوظ عن ما فقده أثناء النزف.

وما إن انتشر خبر الجريمة حتى انقلبت الدنيا ولم تقعد، وتدافعت الرموز الثقافية إلى المستشفى، ابتداء من مريدي نجيب محفوظ الذين كانوا ينتظرون في الكازينو القريب، وليس انتهاء بأصدقائه ومعارفه وأحبابه الذين لا عَدّ لهم ولا حصر. وتدفق كبار المسؤولين على المستشفى، ابتداء من أكبر رموزها وليس انتهاء بوزير الثقافة، وأصبح سرير المريض العزيز محل اهتمام العالم كله. وأعلن الأطباء أن الحالة الصحية للأديب الكبير تحتاج إلى اثنتين وسبعين ساعة من المراقبة الدائمة إلى أن تستقر تماما بعد نجاح العملية الصعبة التي استغرقت ساعتين من المحاولات المضنية. ومرّت الساعات في بطء مرير، ثقيل الوطء على محبّي نجيب محفوظ الذين التقطوا أنفاسهم بعد مرور مرحلة الخطر، وبعد أن عرفوا أن أول ما طلبه نجيب محفوظ، بعد إفاقته من المخدر، هو نظارته الطبية وسماعة الأذن.

وانتقلت الفرحة من ردهات المستشفى، حيث تزاحم الأدباء والفنانون وكبار المثقفين، إلى مصر كلها التي ظلت واجفة القلب طوال الفترة الحرجة التي أعقبت العملية الجراحية الدقيقة، وعمّت الفرحة العالم كله مع صيحات الاستنكار وتصريحات الإدانة والشجب لما حدث، وظل الجميع يتابع تطورات الحالة الصحية لنجيب محفوظ إلى أن أعلن الأطباء، في السابع عشر من أكتوبر (تشرين أول) بعد أيام مريرة، استقرار الحالة تماما بعد أن تمكنوا من السيطرة على اضطراب ضربات القلب والارتفاع في ضغط الدم ونسبة السكر. ومنع الأطباء الزيارة تجنّبا لإرهاق المريض، حرصا على استكمال علاجه في هدوء، خصوصا في مواجهة طوفان الزائرين الذين لم ينقطع أو يتوقف.

وأفاق نجيب محفوظ الذي عاد إلى وعيه تماما في الأربعاء التاسع عشر من الشهر نفسه، ووجَّه من غرفة العناية المركزة التي لم يكن غادرها، بعد، رسالة أملاها بصوته المرتعش، أو وافق عليها بعد أن كتبها أحد المقربين منه إلى مؤتمر المثقفين الذي انعقد في اليوم التالي، قال فيها: «فليجتمع المثقفون جميعا حول مبدأ واحد هو الحرية، لأن الثقافة لا تكون إلا بالحرية، فلنترك جميع خلافاتنا جانبا، ونتفق على رفع راية الحرية عالية في وجه جميع أشكال العنف والعدوان». وبقدر دفاع الكلمات عن مبدأ الحرية الذي لا نزال في حاجة إلى الدفاع عنه، في مواجهة أعداء الحرية في كل المجالات، خصوصا أعداء الحرية الفكرية والإبداعية، وما أكثرهم، كانت الكلمات تحمل تحذيرا مضمرا من استمرار الخلافات بين المثقفين الذين اتفقوا على أن لا يتفقوا، ولا يزالون، إلى اليوم، يبددون طاقاتهم في التناحر فيما بينهم بدل مواجهة الأخطار التي تهددهم جميعا.

وبالطبع، لم يفت جماعة الإخوان المسلمين المحظورة في مصر إصدار بيان تؤكد فيه إدانتها للحادث، معلنة باسم أعضاء الجماعة «استنكارهم لأي عدوان من أي مصدر أو جهة على النفوس والأرواح الآمنة، أو على أمن واستقرار مصر وأبنائها» داعين الله أن يلهم الجميع الرشد والرشاد، وصون ورعاية الحقوق والأمانات والحرمات، مؤكدين ضرورة «أسلوب الحوار بالمنطق والحجة، وصولا إلى الحق، من خلال الإقناع، تجنبا لسبل الانزلاق إلى الفتن التي تهدم وتخرب، وتقطع الطريق أمام الإصلاح الصحيح». وجاء البيان في وقته، كما لو كان يرد على الاتهام المضمر للجماعة بالتورط، غير المباشر على الأقل، وهو اتهام تحول من مضمر إلى معلن على ألسنة بعض الكتّاب، ومنهم جمال الغيطاني الذي صرّح - في «الوفد» القاهرية - أن جماعات الإرهاب هي مجرد أذرع للإخوان واليد الطولى لهم، فالعلاقة بين هذه الجماعات والإخوان هي علاقة الأصل الكبير الذي تفرّعت منه المجموعات التي صارت سيوفا ومقاصل مشرعة على الرقاب.

ويبدو أن رسوخ هذا الاتهام هو الذي دفع الشيخ محمد الغزالي إلى زيارة نجيب محفوظ في غرفته بالدور التاسع من المستشفى مصطحبا ابنه، وكان يحيط بالمريض عدد من الأدباء، بينهم جمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وأحمد بهجت الكاتب في «الأهرام» القاهرية، ومحمد عبدالقدوس ابن إحسان عبدالقدوس القريب من جماعة الإخوان، إضافة إلى عائلة نجيب محفوظ. وكانت الزيارة لافتة الدلالة؛ فالشيخ الغزالي هو الذي كان قد سبق أن شهد لصالح قاتل فرج فودة، قبل ذلك بعامين، واتخذ موقفا بالغ التشدد من رواية «أولاد حارتنا» التي اتهمها بالكفر، عندما صدرت سنة 1959، ولكنه - هذه المرة - أكد لمحفوظ ومن حوله، أنه أدان محاولة الاغتيال في اليوم التالي

لوقوعها، وأنها ضد الإسلام الذي هو دين السماحة والعقل والتفكير. ولم يفته أن يتهم بالجنون الشيخ عبدالحميد كشك الذي ألَّف كتابه «كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا» الذي وصم الرواية وصاحبها بالردة، واتّهم، كذلك، الشيخ عمر عبدالرحمن، مفتي الجماعة الإسلامية وأميرها، بأنه «إنسان مريض». ورحّب محفوظ بالزيارة التي رأى فيها، حسب ظنّي، نوعا من إعطاء الأمان، وإعلان المصالحة، الأمر الذي أدّى به إلى رفض طباعة «أولاد حارتنا» التي أعادت نشرها جريدة «الأهالي» القاهرية تحدّيا لجماعات الإرهاب، مع مقدمة من كاتب هذا المقال. وظل نجيب محفوظ على موقفه إلى أن توفاه الله، رافضا نشر الرواية إلا بعد موافقة الأزهر وتقديم واحد من كبار علماء الدين من مثل محمد الغزالي الذي كان الجميع يعرفون علاقته التاريخية بجماعة الإخوان المحظورة، وتشجيعه، في حالات دالة، على مواقف التكفير. وهو الأمر الذي لجأت معه «دار الشروق» التي حصلت على حقوق طبع أعمال محفوظ الكاملة إلى إسناد كتابة المقدمة إلى الدكتور أحمد كمال أبوالمجد المرضيّ عنه في أوساط الأزهر وبين رجاله، والذي لا يعترض عليه المثقفون المدنيون بسبب استنارته، وإن كان البعض رفض أي تقديم للرواية ينطوي، ضمنا أو صراحة، على تبرير لها، ففي ذلك إذعان ورضوخ للإرهاب الديني الذي لا يزال يرفع سيفه المسلّط على رقاب المبدعين.

وسرعان ما بدأت قوى الأمن في البحث عن الجناة، بعد الجريمة مباشرة، وشرعت النيابة في التحقيق. وتم القبض على الجناة ومجموعتهم في سرعة تستحق الإعجاب. واتضح أنه من بين المشاركين المتطرف «باسم» المحكوم عليه بالسجن ثلاث سنوات في قضية اغتيال فرج فودة، وأن زعيم المجموعة محمد المحلاوي هارب في العديد من قضايا العنف، وتفجيرات المنازل، كما

ثبت أنه وأقرانه على صلة عضوية بالجماعة الإسلامية، ويعملون تحت مظلتها، وفي اتصال عناقيدها التي تدين بالطاعة في النهاية للدكتور عمر عبدالرحمن الذي أصدر أكثر من فتوى لاغتيال نجيب محفوظ. وتواصلت التحقيقات التي كشفت عن الخطة الأصلية للاغتيال، في اليوم الموافق للذكرى السادسة لإعلان الحصول على نوبل، ولكنها تأجلت إلى أن أتيحت الفرصة المناسبة لتنفيذها. وروى محمد ناجي (الذي غرس السكين في رقبة محفوظ) الفتاوى الصادرة من قادة الجماعة الإسلامية التي أهدرت دم الكاتب العربي الأول الذي يحصل على نوبل، وذلك في سياق نزعتها التكفيرية العنيفة التي كان الاعتداء على محفوظ حلقة فيها. وانتهت المحاكمة بإصدار المحكمة العسكرية أحكامها على الجناة. وهي: الإعدام للمتهم الأول محمد ناجي والمتهم الثالث محمد خضير المحلاوي، والسجن المؤبد لكل من المتهم الثاني عمرو إبراهيم والرابع حسين علي بكر، والسجن لمدد تتراوح ما بين خمسة عشر عاما وثلاثة أعوام لبقية المتهمين الذين بلغ عددهم خمسة عشر متهما.

توابع الجريمة

انقضت صفحة سوداء في تاريخ الإرهاب بصدور أحكام القضاء على مرتكبي جريمة الاعتداء على نجيب محفوظ، ولكن لم تنقض توابع الجريمة، فقد ظل نجيب محفوظ عاجزا عن الكتابة، بعد أن تأثرت أعصاب اليد بالطعنة، ولم تنته الصدمة النفسية التي ظلت قائمة والتي تولاها الدكتور يحيى الرخاوي الذي أشرف على استكمال العلاج النفسي للكاتب الذي جاوز الثمانين، وروّعته إلى الأعماق محاولة الاغتيال التي ما كان يتصور إمكان حدوثها. واستمر العلاج الطبيعي الطويل لكي يعاود نجيب محفوظ الإمساك بالقلم والعودة إلى الكتابة. وكان لابد من إعادة التأهيل الذي بدا أشبه بتعليم كتابة الأحرف من جديد. وقد حصل متحف نجيب محفوظ - في طور الإنشاء - على خمس كراسات أهداها إليه الدكتور يحيى الرخاوي، تضم محاولات إعادة التأهيل للكتابة والتدريب الجديد عليها. وأي تصفح لها ينبئ عن المعاناة التي خفف منها إصرار نجيب محفوظ على معاودة الكتابة تحت إشراف الدكتور يحيى الرخاوي. وليس من حقي الحديث عنها، فأغلب ما فيها يدخل في باب الخصوصيات التي لا حق لي في الكلام عنها، أو التصريح ببعضها، لكني أعلم أن الدكتور يحيى الرخاوي في سبيله إلى إعداد دراسة سيكولوچية عنها.

وما لفت انتباهي في الكراسات، وما يمكن التصريح به، هو هذا الروح العنيد الذي لم يكف عن مقاومة عجز الأصابع، وقهر الخلل الذي أصاب الأعصاب التي تحركها. وتبدأ كل محاولة من المحاولات، الممتدة عبر الكراسات الخمس، متفاوتة الأحجام، بالبسملة، ويتكرر اسما ابنتي نجيب محفوظ - أم كلثوم وفاطمة - كثيرا بعد البسملة. ويكشف تتابع الصفحات عن معاناة الأصابع في الكتابة : الخطوط مرتبكة، والأحرف غير مستوية الملامح، وكل حرف مهتزٌّ في تكوينه، متقطعٌ في علاقته بغيره، لكن شيئا فشيئا، ومع الإصرار العنيد، تعتدل ملامح الحروف نوعا، لكن دون أن يفارقها الارتباك الذي يجعل قراءة الصفحات شبه مستحيلة إلا على من تابعها بالتقويم والملاحظات النفسية المعالجة، وهو الدكتور يحيى الرخاوي الذي تنازل عن هذا الكنز لمتحف نجيب محفوظ، ولا أظن أنه يمكن السماح بالاطلاع عليه إلا للمختصين، وذلك بعد تصويره على ميكروفيلم. وأعترف أنني قاومت رغبتي في قراءة الصفحات، خصوصا بعد أن لمحت في بعضها آراء لا حدّ لجسارتها. ولكني وعدت صديقي يحيى الرخاوي بالصمت، وذلك بعد أن أخبرني أنه يحتفظ بصورة من الكراسات، وأنه في سبيله إلى إعداد دراسة عنها، وفاء بحق صديقه: نجيب محفوظ.

ولم تتوقف التوابع على اختلال أعصاب اليد التي تعودت الإمساك بالقلم وكتابة الروائع الإبداعية لنصف قرن، بل جاوزتها إلى الإسراف في الحراسة الأمنية التي أحالت لقاءات محفوظ بمريديه إلى ما يشبه السجن. وتوقف الرجل عن الذهاب إلى ندواته الأسبوعية التي كانت مفتوحة لكل من يريد، وتحولت الندوات إلى لقاءات مقصورة على الخاصة من محبيه، وفي أماكن مغلقة بحكم التعليمات الأمنية وأصبحت أماكنها غير معلنة للجميع، وظلت مسيَّجة

بحراسة مشددة. وتغيرت كيفية لقاءاتنا بنجيب محفوظ، نحن أحبابه وعشّاق أدبه، وكنت أعرف - بفضل جمال الغيطاني ابنه الروحي - أن أيامه بعد الجريمة توزعت على جلسات مغلقة، وأماكن متعددة، يلتقي فيها بالمجموعات المختلفة التي ظل يسعده لقاؤها. وقد شهدت هذه الجلسات قدرة نجيب محفوظ العجيبة على التسامح الذي يفسح به صدره حتى للإخوة الأعداء، دون أن يضيق بأحد أو يغلق أبواب محبته وأبوته وأستاذيته في وجه أحد، كما تعود في سنوات ما قبل الجريمة.

وتوزعت أيام الأسبوع بين مجموعات مختلفة، يلقى كل مجموعة منها في يوم معلوم مختلف من أيام الأسبوع، وفي مكان مختلف، حسب تعليمات الأجهزة الأمنية. وكان يوم الأحد مخصصا لقاعة مغلقة في فندق «شبرد» تضم المجموعة الكبرى من مريديه على اختلاف أنواعهم. ويوم الإثنين للقاء مجموعة موازية في قاعة مغلقة في فندق «موڤينبيك» بالقرب من المطار. أما يوم الثلاثاء فكان مخصصا لقاعة مغلقة في مركب «فرح بوت» على النيل ما بين كوبري (جسر) الجيزة وكوبري الجامعة. وهو يوم المجموعة التي لا أزال آلف أفرادها - جمال الغيطاني ويوسف القعيد وعبد الرحمن الأبنودي وفتحي هاشم وحافظ عزيز وغيرهم من الأصدقاء الذين كنت ألتقي وإياهم، أحيانا، في حضرة نجيب محفوظ. ولا أزال أضع، في الصدارة من بيتي، الصور التي تجمعني ونجيب محفوظ في هذه القاعة. وكنت، ولا أزال أعجب، مثل المتحلقين حوله من الأقرب إليه مني، بذاكرته الاستثنائية، وبقدرته على الاسترجاع الطبوغرافي، والتذكر الموازي للأحداث والشخصيات. أما يوم الأربعاء، فكان لفندق «سوفيتيل» المعادي، وقد صحبني يوسف القعيد للقاء نجيب محفوظ، في إحدى القاعات السرية، في هذا الفندق البعيد عن وسط

المدينة. وكانت المرة الأخيرة التي أجلس إلى نجيب محفوظ فيها، وأستمتع بـ «قفشاته» وخفة دمه وروحه المرحة التي لا تفارقها التعليقات الساخرة التي تأتي في موضعها تماما. أما يوم الخميس فكان مخصصا لمجموعة موازية في مطعم «فلفلة» بمنطقة «المنيل»على نيل القاهرة، في الضفة المقابلة للضفة التي يقع عليها مركب «فرح بوت». أما يوم الجمعة فكان اللقاء في منزل الدكتور يحيى الرخاوي في منطقة المعادي. ويأتي يوم السبت مخصصا للأسرة، الزوجة والابنتين، ولم يكن يحضره سوى محمد سلماوي الذي كان نجيّه الذي يكتب أحاديثه في جريدة «الأهرام» القاهرية، وألقى كلمته في الاحتفال بجائزة نوبل، ولا تزال أسرة محفوظ الصغيرة تعده واحدا منها.

وظلت هذه الأماكن المغلقة منفذ نجيب محفوظ إلى العالم حوله، يقرأ له الجرائد الحاج محمد صبري (وكان سكرتير يوسف السباعي قبل اغتياله) ويكتب ما يمليه عليه نجيب محفوظ، خصوصا في عامه الأخير، الجزء الأخير لمجموعة «أحلام فترة النقاهة». وكانت يدا محفوظ وهنت مع عينيه التي لم يعد يرى بهما الأحرف، فتوقف عن القراءة التي لم يعد قادرا عليها، وأصبحت أذناه نافذته إلى العالم بواسطة المحيطين به. وبعد أن كان الحاج صبري يفرغ من قراءة الجرائد، يتبادل المريدون الجلوس إلى جواره، قرب أذنه، في صوت مرتفع كأنه الصياح، نقل الأخبار العالمية والمحلية، في مجالات السياسة والاجتماع والاقتصاد والآداب والفنون، فأصبحوا مصدره الأوحد في المعرفة، ووسيلته في متابعة الأجيال والأعمال الإبداعية الجديدة لشباب وشابات الإبداع الواعدين. وكان يوسف القعيد، ولا يزال، مختصا بالأنباء وبالوقائع المحلية التي لا تزال تجعل منه وكالة أنباء متحركة. أما جمال الغيطاني فكان يتبادل والأبنودي القرب من أذني محفوظ، ومخاطبته عبر الأذن الواهنة، رغم السماعة

المساعدة التي ضعفت بدورها، وذلك كي يوصلا إليه ما يقوله الجالسون بعيدا عنه، خصوصا من الضيوف أو القادمين العرب والأجانب، خصوصا بعد أن تحولت قاعة «فرح بوت» إلى مزار عالمي.

وأعتقد أن هذه الجلسات كانت تدعم في محفوظ رغبة الحياة، وتعينه على قهر الشعور باقتراب الموت الذي ظل يقاومه إلى أن اضطر، مرغما، إلى الانقطاع عن اللقاء بأحبائه، ففقد رغبة الحياة والقدرة على مقاومة الموت، وأخذ في الاستسلام للوهن الداخلي الذي اقترن ببقائه في منزله الذي صار سجنا له. وكانت تلك بداية النهاية لمن لم يكن يطيق البقاء في المنزل إلا للكتابة. وتتابعت أحداث النهاية التي أدّت إلى وفاته في مستشفى الشرطة الذي سبق أن أنقذه من محاولة الاغتيال، ولكنه لم يفلح الأطباء في إنقاذه هذه المرة، فقد وهن الجسد تماما، وضعفت المقاومة ورغبة الاستمرار في حياة هي الموت أو أشبه.

وأعترف أن الحزن - كالأسى - لم يكن يفارقني كل مرة لقيت فيها نجيب محفوظ في إحدى هذه القاعات المغلقة المحاطة برجال الأمن كأنها غرف سجن وليست أماكن للقاء أكبر أديب عربي، والأب الروحي للرواية العربية الحديثة التي أوصلها إلى العالمية. صحيح أن خفة ظل بعض الحضور، وسخرية نجيب محفوظ وتعليقاته التي تنتزع الضحكة من الصدر، كانت تخفف من وطأة إحساسي بأننا أصبحنا مجبرين على الاختباء في قاعات سرية محاطة بالأمن، كي نلقى الرجل الذي فتح آفاق الإبداع، ولم يعرف معنى الانغلاق، ولذلك ظل إبداعه فضاء مفتوحا على الزمان والمكان، لا يعرف أبطاله الغرف المغلقة كالزنازين، حتى الذين كان يحكم عليهم بالسجن -

سعيد مهران في «اللص والكلاب» مثلا - لم نره إلا بعد أن خرج من السجن، وبدأ رحلته في الانتقام الذي أصاب الأبرياء قبل المذنبين. حتى «ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل»: لم تنغلق العوامة في الثانية بما يقطع ما بينها والعالم الخارجي، بل كانت موصولة به، احتجاجا عليه ورفضا لقوانينه إلى أن ينتهي بقاء عالمها المغلق مع حادثة السيارة التي اغتالت امرأة بريئة في الطريق المفتوح. ولم ينغلق بنسيون «ميرامار» على رواده، في الأولى، بل ظل مفتوحا على العالم المحيط الذي يتأثر به ويؤثر فيه، فلا نبقى فيه إلا لنخرج منه إلى البراح المفتوح الذي كان انعتاقا من زنزانات التعذيب الوحشي. أما أن يحكم على نجيب محفوظ بالجلوس في غرف مغلقة، حتى لو كان محاطا بأحبائه، فقد ظل أمرا يثير حزني إلى اللحظة الأخيرة، ويزيد من سخطي على جماعات الإرهاب الديني، وعلى عوامل الفساد السياسي والتخلف الاجتماعي والانهيار الاقتصادي والتراجع الثقافي التي أوصلت جماعات الإرهاب الديني إلى ما وصلت إليه من سطوة دموية، قضت على حياة مفكرين مثل فرج فودة المصرى، وعبدالقادر علولة الجزائرى وغيرهما في قائمة مؤلمة في دلالاتها. وكادت هذه السطوة تقضي على حياة نجيب محفوظ، لولا أن حفظه الله، لكن ظلت نتائج الجريمة باقية أراها في الغرف والقاعات التي كانت تنغلق علينا كلما لقيناه!

ولم تقتصر توابع الجريمة على هذا الحد، فقد توقف نجيب محفوظ المشَّاء عن رياضته المعتادة في المشي اليومي، في رحلة يلقى فيها البسطاء، ويبادلهم المحبة والتحية، وانتهت هذه الرياضة إلى الأبد، وحُرمت عينا محفوظ من متابعة الناس في الطرقات وملاحظتهم، والاستماع إلى أحاديثهم. وفُرِض

عليه التوقف عن رياضته التي كان يبدأها في موعد محدد وينهيها في موعد محدد، في انضباطه الحياتي الصارم، فقد كان ممن «تضبط عليهم الساعة» كما وصفته زوجته - بحق - في تحقيقات النيابة في محاولة اغتياله. يخرج من مسكنه في الخامسة إلا عشر دقائق، وفي الخامسة تماما، يفتح باب السيارة التي تقله إلى ندوة كازينو قصر النيل في الموعد نفسه الذي لا يتقدم ولا يتأخر، حتى السجائر: لاحظت أنه لا يدخن سيجارة إلا في وقت محدد، كان مرة واحدة كل ساعة بالتمام والكمال في البداية، وأصبح واحدة فحسب في كل جلسة، مع فنجان من القهوة، إن لم تخني الذاكرة.

وانتهى زمن المقاهي التي لعبت دورا أساسيا في حياة محفوظ الذي ظل تردده عليها طقسا بالغ الأهمية في مسيرته الإبداعية، منذ بدايتها التي اقترنت بمقهى «قشتمر» - في حي الظاهر - الذي كتب رواية بعنوانه، وتحدث فيه عن صداقات استمرت لأكثر من نصف قرن. وقد تحدث جمال الغيطاني تفصيلا عن الأماكن الحميمة التي تعلق بها نجيب محفوظ، في كتابه المشوّق: «المجالس المحفوظية» الذي أصدرته «دار الشروق» هذا العام. ويذكر الغيطاني مقهى «عرابي» بالعباسية، حيث ولدت رواية «الكرنك». وهناك ندوة مقهى «الأوبرا» التي ابتدأت سنة 1943، وكان يحضرها عادل كامل، واستمرت كل جمعة إلى عام 1962 عندما تدخل رجال الأمن ووضعوا حدا لها. وقبل ذلك، مقهى «الفيشاوي» الذي عرفه محفوظ في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، وظل زائرا له لسنوات عديدة. وهناك مقهى «أحمد عبده» الذي كان موجودا حتى الثلاثينيات، واعتاد أبطال الثلاثية الذهاب إليه. وأضيف مقهى «ريش» في شارع طلعت حرب بجوار ميدان طلعت

حرب، حيث تحلق جيل الستينيات كله حول محفوظ في المقهى الذي كان منطلق أجيال جديدة من الكتَّاب، قبل أن ينقله الانفتاح الساداتي من حال إلى حال. ويأتي مقهى «إيزائيتش» بعد ذلك، في ميدان التحرير، حيث أجرى رجاء النقاش حواراته المطولة مع محفوظ التي نشرها في كتاب بالغ الأهمية عنه، نشره مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة 1998 بالقاهرة.

وكانت جلسات محفوظ مفتوحة لمن يريد أن ينضم إليها، خصوصا في الأوبرا وريش وقصر النيل، لا تنغلق عليه ولا على من حوله. فضاؤها المفتوح للجميع كحواراتها التي تنطلق في حرية، يدعمها التكوين الليبرالي لمحفوظ الوفدي القديم. لكن كل هذا الفضاء المفتوح انغلق على محفوظ ومريديه، وتحول إلى قاعات مغلقة يحوطها حرس أمني قلق، متوتر، مؤرّق بحماية الرمز الأدبي الكبير ومن حوله. وهو وضع مقبض يتسلل إلى النفوس فيصيبها بالحسرة، خصوصا نفوس الذين تعودوا على لقاء الفضاءات المفتوحة. ولا أزال أذكر المرة الأخيرة التي لقيت محفوظ فيها، ولم أحتمل الشعور بالحبس، ولا تدهور صحته الذي كان قد وصل إلى الذروة، فأصبح الرجل شبه عاجز عن السمع والبصر، فلم أستطع البقاء طويلا، واستأذنته في الانصراف، وتركته يملؤني الحزن والاكتئاب بسبب توابع الجريمة التي حمل جسده آثارها إلى أن رحل عنا، تاركا لنا العالم الذي أفسده علينا شياطين الإرهاب الكبار والصغار.

اعتذار ليس كالاعتذار

عندما توفي نجيب محفوظ، في التاسع والعشرين من أغسطس (آب) من عام 2006 ، تداعت البيانات التي ترثيه في وسائل الإعلام المختلفة، ومواقع الإنترنت المتباينة، واستوقفني البيان الذي نشرته الجماعة الإسلامية لعدة أسباب فهي الجماعة التي أشاعت الكثير من الرعب والدمار بأعمالها الإرهابية، منها : اغتيال فرج فودة في يونيو (حزيران) 1992 ، ومحاولة اغتيال نجيب محفوظ في أكتوبر (تشرين أول) 1994 ، ومذبحة الأقصر في نوفمبر 1997. صحيح أن الجماعة راجعت مواقفها وأعادت النظر في سياستها الإرهابية، وتخلت عن منهج العنف، لكن من الصعب أن تفارق الذهن بسهولة الترابطات الإرهابية لميراث الجماعة في تاريخها القريب. ورغم ذلك كله، فقد كان نشر الجماعة لبيان في تأبين نجيب محفوظ بعنوان : «وداعا نجيب محفوظ» أمرا يستحق الانتباه بالقدر الذي يستحق التأمل والدرس وتحليل الخطاب، وأهم من ذلك الحوار والمناقشة، استجابة إلى دعوة الحوار واحترام حق الاختلاف التي يؤكدها البيان بأصرح العبارات، ومن منظور يبدو راغبا في الحوار، مؤمنا بحق اختلاف غيره معه وعنه، وذلك في سياق إعلان الجماعة عن المراجعة لمواقفها السابقة. ولذلك قرأت البيان الذي

لا أزال أحتفظ بنسخة منه بعناية واهتمام، واستجبت لدعوته المضمرة في الحوار والاختلاف، فانتهيت إلى الملاحظات التالية:

أولا: يبدأ البيان بذكر الخلاف الفكري الذي لا يزال محتدما بين الحركة الإسلامية خاصة وعلماء المسلمين عامة من ناحية وبين الأديب الكبير نجيب محفوظ، رحمة الله عليه، من ناحية مقابلة، وذلك منذ كتابته رواية «أولاد حارتنا». والواقع أن هذا الخلاف ليس بين الحركة الإسلامية وعلماء المسلمين من ناحية، ونجيب محفوظ وحده فحسب، وإنما هو في واقع الأمر خلاف بينهم والمبدعين العرب بوجه عام. وهو خلاف لا يزال يتسبب في احتقان دائم في العلاقة بين الطرفين، وسوء فهم متأصل، فالطرف الأول - خصوصا جماعات الإسلام السياسي وكثير من رجال الدين - ينزعون منزعا حرفيا في فهم النصوص الإبداعية، ويتجاهلون طبيعتها المجازية والرمزية ومبناها الخيالي الذي تتعدد دلالاته ولا تقتصر على دلالة واحدة، ومن ثمَّ ينطوي على إمكانات من التأويل التي لا تحصره في دلالة حرفية واحدة، هي الدلالة التي يتعلق بها، عادة، المسارعون إلى تكفير الأعمال الإبداعية. والطرف الثاني هم المبدعون الذين يرون من حقهم أن يعبّروا عن رؤاهم في تعدد أحوالها واختلاف اتجاهاتها بحرية مطلقة دون رقيب داخلي أو خارجي، ودون وضعهم، دائما، موضع الاتهام، حتى لو جنحوا إلى الشك في بعض المعتقدات الثابتة، أو حتى لو خلقوا شخصيات ملحدة، فالعبرة بالمغزى الإجمالي للعمل في تجاوب دلالاته في النهاية، وهم - أعني المبدعين - أحق الناس بالتسامح في فهم إبداعهم، والميل إلى حسن الظن في فهم نصوصهم، وذلك على أساس من المبدأ الذي أقره عقلاء الإسلام الذين أكدوا أنه إذا ورد قول من قائل يحتمل الكفر من تسعة وتسعين وجها ويحتمل الإيمان من وجه واحد، حمل على

الإيمان ولم يحمل على الكفر. وفي حالة «أولاد حارتنا» تحديدا، تظل الأسئلة معلقة: لماذا تعلقت أكثرية الطرف الأول بما رأته خروجا على الدين ولم تلتفت إلى الدور الإيجابي في تحقيق العدل الاجتماعي؟ ولماذا ظل التجاهل كاملا للبعدين السياسي والاجتماعي في الرواية، ومن ثمَّ الإدانة الكاملة لفساد «نظّار الوقف» الذين يرمزون إلى الحكام، ويتسببون في الظلم الدائم لأهل الحارة الذين كانوا كلما أضرّ بهم العسف، يقولون: «لابد للظلم من آخر، ولليل من نهار، ولترَيَّن حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب».

ثانيا: يكشف البيان عن معرفة أدبية دالة عندما يرى في نجيب محفوظ أحد أهم أركان الرواية العربية والأب الروحي لها، فقد «استطاع على مدار سبعين عاما .. أن يضع الرواية في مصاف الأدب العالمي، وأن ينتقل بها إلى مراحل الرشد والاكتمال». وتأخذ علاقة نجيب محفوظ بالطبقة الوسطى دلالة خاصة، من حيث هي الطبقة التي انشغل محفوظ بهمومها وأبرزها إلى الوجود الأدبي، في معالجته المشكلات الاجتماعية والسياسية للطبقة التي ينتسب إليها في النهاية. يضاف إلى ذلك حضور القاهرة بأحيائها القديمة في أدبه المُتيَّم بها، والأقدر على تصويرها، بحيث بدا «وكأنه لم يترك شيئا للآخرين». والملاحظة صحيحة إلى أبعد حد، وتكشف عن وعي أدبي لا بأس به، ولكنها تثير السؤال الذي يفرض نفسه: إذا كان محفوظ وضع الرواية العربية في مصاف الرواية العالمية، فلماذا لم تعامل رواياته معاملة الروايات العالمية التي لم تواجه ما واجهته روايات نجيب محفوظ من سوء ظن واتهام؟ ولماذا ينعم الكاتب الغربي بحريته المطلقة التي لا ينكرها عليه رجال الدين الذين يعيش بين ظهرانيهم، بينما يعاني الكاتب العربي المسلم من عسف الرقابة التي توقعه، عادة، بين سندان الدولة المتسلطة ومطرقة مجموعات

الإسلام السياسي التي لم تتردد في الانتقال من الكلمة إلى الرصاصة، ومن الترويع اللغوي إلى الاغتيال الفعلي.

ثالثا: يذكر البيان بالتقدير رفض نجيب محفوظ لنشر «أولاد حارتنا» وطبعها في مصر إلا إذا وافق عليها الأزهر الشريف، و«هذه والله نعتبرها رجوعا منه عن هذه القصة ونفضا ليده منها، وتوبة إلى الله من وزرها. وهذا مما يحمد له فالرجوع إلى الحق فضيلة». ورغم ذلك - يمضي البيان - فقد «استغل بعض خصوم الإسلام فرصة محاولة اغتياله لنشر هذه القصة على نطاق واسع. وهذه والله هي النقيصة بعينها». ولا معنى لهذا الكلام كله سوى الإصرار على تكفير «أولاد حارتنا» وتصوير رفض محفوظ لنشرها على أنه توبة، بدلا من تفسيره على أنه خوف تغلغل في أعماق الرجل ودفعه إلى إيثار السلامة، خصوصا أن طبعات الرواية ذاعت خارج مصر، وأعيد طبعها خارجها، وتم تزوير طبعة «دار الآداب» البيروتية في مصر عشرات المرات على الأقل، الأمر الذي يجعل الإصرار على عدم نشر الرواية في مصر نوعا من دفن الرءوس في الرمال. ولم يكن الذين نشروا الرواية، احتجاجا على محاولة الاغتيال، بعض خصوم الإسلام، وإنما كانوا مسلمين أغضبهم ما حدث باسم الإسلام الذي لا يعرف سوى المجادلة بالتي هي أحسن، ويمنح الكائن حق الاعتقاد أو عدم الاعتقاد دون قسر.

يُضاف إلى ذلك أن اتّهام الذين نشروا الرواية، بعد محاولة الاغتيال، بأنهم «خصوم الإسلام» هو اتهام ينبني على منطق التكفير ذاته، ويقوم على ما يمكن أن يتحول إلى حافز على الفعل القمعي. ويبقى السؤال عن الموقف من المستنيرين الذين شجعوا على نشر الرواية مثل الدكتور أحمد كمال أبو المجد الذي كتب مقدمة ضافية للطبعة التي سوف تصدرها «دار الشروق» في

القاهرة، نُشرت وأذيعت في وسائل إعلامية عديدة. هل يُتهم الدكتور أحمد كمال أبو المجد بأنه من «خصوم الإسلام» - حسب المنطق التكفيري الذي لا يزال جذره باقيا، أم يوصف بأنه عالم يعرف دينه حق المعرفة، ولكنه يتأول العمل الأدبي تأويلا يخرج به عن دائرة الاتهام، ويختلف به عن غيره من الشيوخ الذين كفّروا الرواية، وهم بشر مثله يمكن أن يصيبوا وأن يخطئوا؟. والخلاف رحمة في مثل هذه الأحوال. ولم يكن أحمد كمال أبو المجد هو الاستثناء الوحيد فيما كتب من منظور التقدير للرواية. ولا معنى - في هذا السياق، ومع ما كتبه أحمد كمال أبو المجد وأمثاله - لوصف الرواية بأنها «إهانة للأديان كلها وليس للإسلام فحسب»، فقد ترجمت الرواية إلى العديد من لغات العالم، ولم ينظر النقاد، العارفون بأسرار الأدب وطبيعته الرمزية، إلى «أدهم» أو «جبل» أو «رفاعة» أو «قاسم» على أنها شخصيات تاريخية تتطابق مع هذا الأصل الديني أو ذاك، وإنما بوصفها شخصيات رمزية، قد توازي الواقع التاريخي أو تومئ إليه، لكنها تظل مختلفة عنه، ولا تتطابق وإياه قط في المقصد الأدبي أو المعنى المجازي أو التركيب الخيالي. ولذلك لم يعترض على ترجمة الرواية رجال الدين المسيحي ولا غيرهم، الأمر الذي يعيدنا إلى قضية التشدد والتعصب والميل إلى أخذ المعاني الأدبية بظاهرها الحرفي في التيار الغالب على الثقافة الإسلامية، بدل المرونة والتسامح وملاحظة تعدد المعاني وتكاثر إمكانات تأويلها في الأعمال الإبداعية على وجه الخصوص.

رابعا: يوازي الإصرار على تكفير الرواية في البيان، وصراحته تستحق التقدير، محاولة التنصل من جريمة الاغتيال، الأمر الذي يعني أن عمليات الاعتداء على المفكرين والمبدعين المتهمين بالكفر «لم تكن تمثل خطّا عامّا في الجماعة». ويردف البيان ذلك بتأكيد أن «الخلافات الفكرية ينبغي أن تكون

محلا للجدل والحوار وليس القتل والاغتيال» و«ما وقع للأديب الكبير إنما كان عملا فرديا قام به بعض المنتمين إلى الجماعة والمطاردين آنذاك، ولو رجعوا إلينا لنهيناهم أشد النهي». والنتيجة أن المحاولة كانت خطأ في حق المفكر الوحيد في التسعينيات الذي كان «يطالب بحق الجماعة الإسلامية في الوجود الشرعي». والمعنى المضمر وراء هذا التنصل ليس حرية الإبداع التي لابد من إقرارها في ذاتها، وإنما اعتداء من أفراد (لم يرجعوا إلى قيادتهم) على المفكر الوحيد الذي كان يطالب لمجموعات الإسلام السياسي بحقها السياسي والاجتماعي. وهو موقف لم يقابل بمثله من احترام حريته في الإبداع الذي لا قيد عليها، ولا ينبغي أن يكون، خصوصا في الرواية التي لا تزال موصومة بالكفر، ولكن بمحاولة تنصل، لا تحمل معنى الخطأ إلا في الاعتداء على الوحيد المطالب بحق الوجود لخصومه الذين لم يتوقفوا عن تكفيره. ولم يكن محفوظ الوحيد في ذلك، بل كان هناك، ولا يزال، أقران له، يرون أنه لا معنى للديموقراطية دون مشاركة كل القوى السياسية بلا استثناء. ولكن يبدو أن المشكلة التي لا تزال متجذرة في قوى الإسلام السياسي نفسها، وفي وعيها بنفسها وعلاقتها بغيرها، خصوصا من حيث إنها تطالب الآخرين بحقها في الوجود، لكنها تنكر على الآخرين الحق نفسه، أو ممارسة لوازمه. وهو تناقض لم يُحل إلى اليوم، ونتائجه خطيرة، سواء على مستقبل هذه القوى، أو على مستقبل الديموقراطية في كل مجالاتها.

أما كون جريمة الاغتيال عملا فرديا، قام به بعض الشباب الذي لم يرجع إلى قيادته «ولو رجعوا إلينا لنهيناهم أشد النهي» فكلام يصعب على العقل تقبله، وتلقي عليه ظلال الشك الكثيفة كثرة الأعمال الإرهابية التي قام بها شباب هذه الجماعة الذين تعلموا المبدأ الصارم بضرورة السمع والطاعة

لأمرائهم. وهل كان الذين قاموا بمحاولة اغتيال نجيب محفوظ في حاجة إلى استئذان قادتهم، على فرض أنهم لم يستأذنوا؟! فمثل هذه الحاجة لا معنى لها، خصوصا بعد فتاوى القتل التي أصدرها المفتي الأكبر للجماعة، الشيخ عمر عبدالرحمن، في مصر وخارجها، وقبل دخوله السجن وبعد خروجه منه.

خامسا: يعود البيان إلى التناقض، حين يؤكد إيمان الجماعة الإسلامية بحرية الإبداع، «فهو أحد السبل الهامة لتنمية الوطن ورقيّه». ولكن البيان يعود ليأخذ بشماله ما قدمه بيمينه، فينص على ضرورة عدم «المساس بالعقائد والمقدسات والثوابت الشرعية»، وعلى أن دور العلماء والأدباء وكبار المثقفين هو وصف الدواء «بما يناسب كون المجتمع مجتمعا إسلاميا لا ينفعه إلا الحلول التي رسم حدودها رب العباد سبحانه وتعالى». ولا ينفصل أول البيان عن آخره في هذه الفقرة، ولكنه يضيف إلى التناقض إشكال «الثوابت والمقدسات» وعدم «المساس» بها، ومن ثَمَّ السؤال: من الذي يحدد هذا المساس (الذي يترتب عليه شكل من أشكال العقاب بالضرورة)، أليسوا بشرا يمكن أن يصيبوا أو يخطئوا، سواء في فهم نصوص الدين أو نصوص الإبداع؟! وأضف إلى ذلك «الثوابت» عند من؟! فما قد تراه جماعة دينية من الثوابت قد تخرجه أخرى منها، والشواهد عديدة في تاريخنا الإسلامي، وستبقى ما ظل فهم نصوص الدين منوطا بعقول بشر، لا يفارقهم إمكان الخطأ. وهو أمر يوجبه السؤال: لماذا لم يرَ فريق من المسلمين في «أولاد حارتنا» مساسا بالثوابت أو العقائد أو المقدسات، بينما رأى فريق آخر غير ذلك؟! ألم يحتكم هؤلاء وهؤلاء إلى عقولهم البشرية ، التي تنال أجرين إذا أصابت، وأجرا واحدا إذا أخطأت؟! ولا معنى لهذا سوى إقرار الإسلام حق الخطأ بوصفه خاصة بشرية لها قدرها في كل اجتهاد أو فهم. وإذا كان

أمر الحكم على الأعمال الإبداعية محل اختلاف بين عقول مسلمة، لا سبيل لتكفيرها، فمن كفّر مسلما فقد باء بها، وسقط في التهمة التي حاول أن يوقع غيره فيها، فلماذا لا نقبل منطق الإباحة في حال الاختلاف؟! أليس هذا أقرب إلى سماحة الدين وتيسيره على الناس؟! . وأخيرا، لماذا نلح على «كون المجتمع إسلاميا» بنوع من الجزم الذي يتجاهل الديانات الأخرى، فتبدو كأنها غير موجودة ولا حق لها في تقديم الحلول لأمراض الوطن الذي تنبني العلاقة بين أفراده على أساس من المواطنة أولا وأخيرا؟! وما الحلول التي «رسم حدودها رب العباد سبحانه تعالى»؟ ومن الذي يحددها في النهاية؟ أليسوا البشر الذين يمكن أن يخطئوا ويصيبوا في فهم نصوص «رب العباد سبحانه وتعالى»؟! وماذا عن الحدود التي يمكن أن يطالب بها غير المسلمين في ضوء كتبهم السماوية؟ ألا يؤدي الاختلاف، في هذه الحالة، إلى فتنة طائفية لا تبقي ولا تذر؟! ولماذا لا نعود إلى حدود الدولة المدنية الحديثة التي تحترم كل الأديان بلا تمييز، وتنبني على الديموقراطية وحق الاختلاف، جنبا إلى جنب الفصل بين السلطات، ومرجعية الدستور والقوانين التي يرتضيها المجتمع وتحقق تقدمه وكل ما يؤدي إلى إقامة العدل في الأرض التي استخلفنا «رب العباد» فيها.

سادسا: لا يفوت البيان أن يؤكد سياسة الجماعة الجديدة التي تتلخص في «أن القلم لا يواجه إلا بالقلم، والرأي لا يواجه إلا بالرأي، والفكر لا يواجه إلا بالفكر، وأن مواجهة القلم بالرصاص تضر بالإسلام والمسلمين وأوطانهم أكثر مما تنفعهم». وتلك سياسة حكيمة تستحق الاحترام والتقدير، لكن احترامها وتقديرها لا يمنع – حسب منطقها – من التحفظ إزاء الجذر الفكري الذي لا تزال تنطوي عليه، وهو استمرار منطق التكفير السلمي، هذه المرة، في

حال خروج الإبداع على ما تراه الجماعة (البشرية، من حيث هي عرضة للخطأ أو الصواب) مساسا بالعقائد والثوابت. وهو أمر حتى لو قابله قادة الجماعة بالفكر السلمي، فمن الذي يضمن أن لا ينفلت واحد أو أكثر من شبابهم الذي قد يبتسر المفاهيم ويحيل التكفير السلمي إلى عقاب مادي؟

سابعا: لا يفوت البيان تأكيد الاختلاف «مع ما كان يطرحه نجيب محفوظ من أفكار ورؤى من خلال رواياته». وهذا حق مشروع للجماعة، لكنه لا يخلو من التعميم الذي يضع «روايات» محفوظ - في صيغة التعميم التي خلت من التحفظ - موضع الاختلاف مع المفاهيم الإسلامية. وفي ذلك ظلم للرجل، حتى من المنظور الإسلامي الصرف، وتجاهل للقيم الروحية والإسلامية التي تتخلل أعماله من بداياتها إلى نهاياتها. أعني القيم التي درسها باحثون من أمثال محمد حسن عبد الله في كتابه «الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ».

وفي الختام، ينعي البيان نجيب محفوظ ويدعو له بالرحمة والغفران «بدفاعه عن الحركة الإسلامية في وقت محنتها في التسعينيات من القرن الماضي» فحسب، وليس لما كتبه عن قيم روحية وإسلامية في رواياته التي يبدو أن الذين كتبوا البيان لم يقرأوها من منظور المراجعة الذي لا يزالون يرفعونه شعارا لهم. ولو قرأوها لأدركوا ما لهذه الروايات من أبعاد دينية غنية، وما تنطوي عليه، دائما، من إجلال للدين لا يتعارض مع احترام العلم وتقديره، فالعلم والدين هما جناحا الإنسانية اللذان يحلّقان بها في أفق التقدم الذي لا حَدّ له أو نهاية. ولا ينسى أي قارئ فطن لرواية «أولاد حارتنا» أن الدين فيها هو الذي أنقذ البشرية من المظالم، وأن العلم قادر على أن يرتقي بها

ويُحسّن حالتها. ولكن بشرط أن لا يحيد عن مبادئ الدين السمحة التي تدعو، دائما، إلى إعمال العقل. ولذلك ضلَّ عرفة طريقه في الرواية عندما نسي «الجبلاوي»، وتحول إلى ألعوبة بين يَدَيّ أحد الظلمة من نظّار الوقف وفتوات الحارة، ولم ينجه إلا العودة إلى الحق، والخلاص من شراك الظلم، ومواصلة طريقه، بعيدا عن النظار الظلمة، فاستعاد رضا الجبلاوي، وبدأت، في الظهور، علامات دالة بإمكان مشرق النور والعجائب الذي لا يتناقض فيه الدين الذي لا يكف عن المجادلة بالتي هي أحسن، وذلك من منظوره السمح مع العلم الذي لا يكف عن المساءلة العقلية والتجريب الحر الذي يفضي إلى التقدم الأبديّ.

حتى بعد الموت

يعرف الذين قرأوا آراء نجيب محفوظ وأحاديثه إلحاحه على أن تنال مجموعات الإسلام السياسي حقها في الوجود الشرعي، فقد كان بحكم ليبراليته لا يقبل تجزؤ الديموقراطية وانطباقها على فصيل أو فصائل واستبعاد غيرها منها، فحق الوجود السياسي ملكٌ لجميع القوى بلا استثناء، لم يتخلَّ الليبرالي الوفدي عن الإيمان به. وكان محفوظ - إلى جانب ذلك- متعاطفا مع الشباب المتطرف دينيا، ويراه أقرب إلى الضحية حتى لو قام بدور الجلاد. ولذلك ظل يؤكد، في حواراته الصريحة التي أصدرها رجاء النقاش كتابا بعنوان «نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته» سنة 1998 ، أن ظاهرة التطرف الديني التي ظهرت بعد ثورة يوليو 1952، وبلغت ذروتها في فترة السبعينيات، لها أسبابها. وفي رأيه أن أهم هذه الأسباب هي حالة الفساد والتضخم والغلاء التي عاشها المصريون في تلك الفترة. ومن الطبيعي أن يكون رد الفعل للتطرف في الفساد هو التطرف السياسي والديني. وكان الفساد هو التربة الخصبة التي أنبتت الجماعات المتطرفة. وساعد على بروز هذا التيار انضمام عدد كبير من الناس إلى تلك الجماعات المتطرفة، ليس اقتناعا بمبادئها، ولكن نتيجة لحالة اليأس والإحباط

التي يعيشونها بسبب الفساد والتضخم والغلاء. ولذلك أرى – يقول محفوظ – إنه عندما تتحسن الحالة الاقتصادية وتتوافر فرص العمل للشباب، مما يتيح لهم العثور على أماكن للسكن وفرص للزواج وتكوين أسرة، فإن 60 إلى 70٪ منهم سوف يتخلون عن تيار التطرف الذي لن يظل متمسكا به سوى المتطرفين فعلا، وهم نسبة ضئيلة.

أما السبب الثاني لشيوع التطرف، بعد أجواء الفساد، فيما يراه محفوظ، فهو التعذيب الذي تعرض له الإخوان المسلمون في سجون عبدالناصر، مما أدى إلى تبنّي الجماعة لمبدأ «العنف مقابل العنف». لقد قام الإخوان المسلمون قبل ثورة يوليو بعمليات عنف واغتيالات. وأحد أجهزة الإخوان هو «الجهاز السري» الذي نفّذ جرائم معروفة، إلا أن مؤسس جماعة الإخوان المسلمين الشيخ حسن البنا كان حقيقة ضد العنف، وهذا للحق والإنصاف فيما يقول محفوظ، مختلفا عن كثيرين غيره في هذا الرأي. لكنه – وهو الأهم – يمضي مؤكدا أنه بعد الصدام بين عبدالناصر والإخوان المسلمين، والمذبحة التي تعرضوا لها، ووضعهم في السجون، اشتد تطرف الجماعة، واعتنق أعضاؤها أفكارا دموية، كانت هي السبب الرئيسي في نشأة الجماعات المتطرفة الأخرى التي خرجت من عباءة الإخوان. وعندما جاء أنور السادات وأخرج الإخوان المسلمين من السجون، وشجّعهم على النهوض من جديد بهدف ضرب الناصريين والشيوعيين، بدأ الإخوان يسيطرون على الجامعات حتى اشتد نفوذهم واتسع، وفي النهاية قتلوا السادات نفسه لأنهم حكموا على تصرفاته من وجهة نظرهم وليس من وجهة نظره هو.. والسادات في هذا الموقف أشبه بمن لعب بالنار فأحرقته، فقد كان يظن أن إحسانه إلى الإخوان سوف يقابل بالإحسان، ولكنه قوبل بالقتل.

ويضيف محفوظ إلى الملاحظة السابقة ملاحظة أن القاعدة العريضة للجماعات المتطرفة كانت من بين الشباب المستنير، فأغلبهم من خريجي الجامعات، وبعضهم وصل إلى أعلى درجات العلم، على عكس الطرق الصوفية التي نجد مريديها من عامة الناس البسطاء، ونادرا ما نجد منهم أحدا من خريجي الجامعات، ونادرا كذلك ما تخرج هذه الطرق الصوفية على النظام أو تميل إلى التطرف. وعندما اشتدت موجة التطرف في السبعينيات، قلت - يؤكد محفوظ - إن الحل الوحيد للقضاء على هذه الظاهرة هو السماح لهؤلاء المتطرفين بتكوين حزب سياسي. فتلك الخطوة ستضعهم في حجمهم الحقيقي، وتجعلهم يخرجون من سراديب الظلام، ومن التنظيمات السرية التي لا يبقى فيها إلا المتطرفون الأصليون، وهؤلاء أمرهم هيّن. وقد يقال إن المسيحيين سوف ينزعجون من هذا الإجراء، وربما يطالبون هم أيضا بالسماح لهم بتكوين حزب مسيحي، إلا أنني أعتقد - يؤكد محفوظ - أن المسيحيين أذكى من ذلك، لأنهم إذا أسسوا حزبا دينيا، فسيجعلون من أنفسهم أقلية مثل اليهود قبل الثورة. والأفضل للمسيحيين أن ينتشروا بين كل الأحزاب فيكون لهم ثقل أكبر وتأثير أقوى، بل ما الذي يمنع القبطي من الدخول في الحزب الديني الإسلامي، فالإسلام عقيدة وتشريع مثل القانون الروماني والفرنسي، فإذا كان الأقباط قد عاشوا تحت هذه القوانين ، فلماذا لا يجربون الشريعة الإسلامية، خاصة أنهم جزء أساسي من الوطنية المصرية، وخيوطهم لا تنفصل عن نسيج المجتمع المصري؟

وفي حالة السماح بتكوين حزب إسلامي يصبح من واجب الأحزاب الأخرى مثل الوطني والتجمع والوفد أن تعيد تنظيم نفسها وتتحد في حزب

واحد، لأنه لا داعي للتفرقة فيما بينها في هذه الحالة، فالهدف واحد وهو إقامة حكومة مدنية دستورها مستمد من روح الشريعة الإسلامية. وأعتقد – يؤكد محفوظ مرة أخرى – أن هذا الحزب الموحد سوف يحصل على الأغلبية، وخاصة أن الحزب الديني ستحدث داخله صراعات وانشقاقات، ونحن نرى أن كل جماعة من الجماعات الدينية تكفّر الأخرى. ومن هنا فلا خوف من إقامة حزب ديني، بل أظن أن السماح لهم بتكوين هذا الحزب هو مأزق يتعرض له المتطرفون، ولم يخطر لهم على بال.

ولا يتوقف نجيب محفوظ عند هذا الحد، فيمضي مع معتقداته الليبرالية، مؤكدا أنه ضد أية دولة دينية، وذلك لأن الدولة الدينية – في تصوره – تضر أكثر مما تنفع، وتعد قيدا على المجتمع وانشقاقا عن جادة الصواب، والأفضل لمصر، إقامة حكومة مدنية يتمتع دستورها بروح دينية، ويتأسس على مبادئ الاجتهاد والتوافق مع العصر.. وليس في الإسلام ما يدعو إلى قيام رجل دين بشئون الحكم، بدليل أن أول حاكم بعد النبي ﷺ هو أبوبكر، وكان اختياره سياسيا وليس دينيا. ولذلك حدث خلاف عند اختيار كل خليفة بعده، بينما لم يحدث خلاف على الصلاة. وبعد تأسيس الدولة الإسلامية وانتشارها جغرافيا، كانت أمورها تُدار عن طريق حُكّام عسكريين وليس رجال دين.

كانت هذه آراء نجيب محفوظ الذي سبق له التعبير عن المواقف التي تحركها إبداعا في رواياته المتأخرة التي كانت تعالج ظاهرة البطل الشاب الذي ينقلب إلى التطرف الديني، ويغدو عضوا فاعلا في التنظيمات السرية الدينية التي تخطط للإرهاب وتتولى تنفيذه. وكان تصوير هذا البطل الشاب يصدر عن منظور، يجعل منه نتيجة لشروط قاهرة. ولذلك ظل إبداع محفوظ

الروائي، منذ الثمانينيات وطوال التسعينيات، أقرب إلى التعاطف مع شباب التطرف الديني، وتفهّم العوامل التي قادتهم إلى ما انتهوا إليه. ولم يكن من الغريب أن يقول محفوظ ما قال لرجاء النقاش في الكتاب الذي جمع حواراتها، فقد ظل محفوظ مؤمنا بحق مجموعات الإسلام السياسي في الوجود الشرعي، وفي إقامة حزب سياسي لها. ولم تدفعه إلى تغيير رأيه الجرائم الفظيعة التي ظلت ترتكبها الفصائل المتطرفة من هذه المجموعات. ولذلك حمد له البيان الذي أصدرته «الجماعة الإسلامية» - بعد موته - موقفه، وأشاد به، وأدان البيان بكلماته أفراد الجماعة الذين اعتدوا على المفكر الوحيد الذي كان يطالب بالوجود الشرعي للجماعات الدينية. وكان ذلك في سياق الموت الذي يبطل الخصومات، ويستدعي الدعاء بالرحمة والغفران، ولا يستبقي إلا محاسن الموتى، حسب ما أمرنا به أدب الإسلام: «اذكروا محاسن موتاكم».

ولكن مع ذلك، وضد ذلك كله، خرجت مجموعات متطرفة دينية، بعد وفاة نجيب محفوظ، لم تمنعها حرمة الموت من معاودة تكفير الرجل، والتذكير بجريمته الكبرى، في تقدير المتطرفين، وهي «أولاد حارتنا» وغيرها من الأدب «العلماني؟!» الذي يدعو إلى الكفر. وقد تابعت البيانات التي صدرت بهذا المعنى، وتوزعت على مواقع الإنترنت، ولم تنطوِ على معنى الرحمة والدعاء للميت بالرحمة والمغفرة، كما انطوى بيان «الجماعة الإسلامية» الذي ناقشته في الأربعاء الماضي. ولا يزال أقسى هذه البيانات، في تقديري، ما صدر عن «جماعة أنصار الشورى والسلام» في الكويت. وهو بيان - قيل لي من عدد من أصدقائي في الكويت - إن الجرائد الكويتية رفضت نشره، فقررت الجماعة

نشره على هيئة إعلان كبير، ضخم الأحرف، مدفوع الأجر. ويستنكر البيان موقف شيخ الأزهر ومفتي مصر اللذين صلّيا على جثمان نجيب محفوظ، ودعيا له بالرحمة والمغفرة، فيرد عليهما البيان بهجوم عنوانه «اتقوا الله». ويعقب العنوان ما نصه: «إن ما تناقلته أجهزة الإعلام العربية وغيرها من دعائكم بالرحمة والغفران للروائي المصري نجيب محفوظ الذي ألّف رواية «أولاد حارتنا» وفيها هجوم على الله تعالى، وبسببها حصل على جائزة نوبل، وإنه لأمر عجيب ومحيّر، فكيف بالأمس تمنعون روايته ثم تصلون عليه اليوم وتدعون له بالرحمة والمغفرة؟». ويضيف البيان، بأحرف أقل حجما، ما نصه: «إن جماعة أنصار الشورى والسلام أرسلت رسالة بتاريخ 7/ 8/ 2006 إلى حفيد رسول الله ﷺ سماحة السيد حسن نصر الله (؟!) تقول فيها: اتق الله تعالى. وفعلا استجاب سماحته لرسالتنا، واعترف بخطئه، وقال في تصريح للصحافة: لو علمت بالرد الإسرائيلي الوحشي لما أمرت بأسر الجنديين الإسرائيليين. حفظ الله أمتنا الإسلامية من كل مكروه».

والحق أن أول ما لفت انتباهي في البيان هو هذه القسوة وروح العنف والثأر التي لا يعرفها الإسلام. وهَبْ نجيب محفوظ خرج على الإسلام، وهذا لم يحدث، في «أولاد حارتنا»، ألا يحسب له ما كتب من روايات أخرى، وما دافع به عن حق الوجود الشرعي للتيار الإسلامي؟ ودع عنك حرمة الموت التي تدعو إلى المغفرة ورحمة الله التي تسع كل مخلوقاته. أما مسألة الإيمان والكفر فلا يعلمها إلا الله البصير بالسرائر والعارف بأسرار القلوب وليس الأمين العام لجماعة «أنصار الشورى والسلام» أو غيرها من الجماعات، وكان ذلك هو المنطلق الذي دفع المفتي وشيخ الأزهر إلى الصلاة

على جثمان نجيب محفوظ والدعاء له. وقد استرعى انتباهي في الإعلان اللافت للنظر - وقد طالعته في جريدة «السياسة» الكويتية الصادر بتاريخ 9 سبتمبر (أيلول) الماضي - عدم القدرة على الإبانة اللغوية الفصيحة، خصوصا حين ترتبك الجمل ما بين المسند والمسند اليه، أو يخاطب البيان المفتي وشيخ الأزهر، وهما مثنى، بصيغة الجمع. ولا أحسبها على سبيل التفخيم لمن يقع عليه الوعيد بعبارة : «اتقوا الله». أما الإشارة إلى السيد حسن نصر، وأنه استجاب إلى تحذير أو وعيد مشابه، فحقيقتها عند من اتجهت إليه. وتبقى صورة الأمين العام للجماعة التي تتصدر الركن الأيسر من المستطيل الذي يضم الإعلان، صورة لا معنى لها لمن يريد توصيل كلمة حق وليس نشر إعلان لا يخلو من معنى الدعاية لشخص.

وقد سألت أصدقائي من الكويتيين، في سفرتي الأخيرة إليها عن هذه الجماعة وأهم مبادئها، فأخبرني عدد منهم، والعهدة عليهم، أنها جماعة متطرفة، ضد الأنظمة الديموقراطية الحديثة، ومع إلغاء مجلس الأمة الذي لابد أن يحلّ محلّه مجلس شورى على الطريقة الإسلامية الأولى، في دولة دينية لا مدنية، تقوم على أحادية الاتجاه والتأويل الديني، وليس التعدد والتنوع الحزبي.. إلخ.

وأعترف أن التداعيات التي انثالت على ذهني، وأنا أتأمل مغزى كلمات الإعلان الذي نشرته «جماعة أنصار الشورى والسلام»، دفعتني إلى تذكر سماحة رجال الدين الذين يفخر بهم تاريخنا: محمد فريد وجدي رئيس تحرير مجلة «الأزهر» الذي ردّ على إسماعيل أدهم الذي نشر مقالا بعنوان : «لماذا أنا ملحد؟» . وكانت لحمة الرد وسداه بالتي هي أحسن، وعدم الغلظة أو العنف في الإشارة إلى إسماعيل أدهم، بل الرد عليه في نبرة تقدير تكسب

القلوب. كما تذكرت الشاعر حافظ إبراهيم، شاعر الإمام محمد عبده مفتي الديار المصرية، حين توفي شبلي الشميل، داعية نظرية التطور لدارون، ولم تمنع دعوته حافظ إبراهيم من الإسهام في الحفل الذي أقيم لرثائه، غير خائف من الذين اتهموا الرجل بالإلحاد، رادًا على كل من كان يمكن أن يحاسبه على رثاء رجل «لا يهتدي بهدي الكتاب» قائلا إنه يرثي الصديق الوفي والمفكر الذي:

أطْلَــقَ الفِـــكْرَ في العَـــوالمِ مُســـتَطيرًا بِزَيـــغِ هَتْـــكِ
يَقـــرَعُ النَّـــجمَ ســـائلًا ثـــمَّ ـــدُّ إلى الأرضِ باحثًـــا عَـــنْ
رَامَ إدراكَ كُنهِ مَـا أعجَـــزَ النَّا سَ قديمًا فَلَمْ يَفُـــزْ بِالطـــلاب
لَقِـــيَ الله رَبُّــــهُ فاتركُـــــوا ءَ لِدَيَّانِـــــه فَســـيحَ الرِّحَابِ

وعبارة : «اتركوا المرء لديّانه فسيح الرحاب» عبارة بالغة الدلالة في الإشارة إلى رحمة الله التي تسع كل شيء ، مؤكدة أن العدالة الإلهية هي ما سوف يلقاه البشر الفانون من خالقهم «فسيح الرحاب» الذي ينبغي أن ندع له وحده الحكم حتى على الذين يحكم عليهم البعض - حقا أو باطلا وهو الأغلب - بالكفر . ولا ننسى أن من كفّر مسلما فقد باء بها، فيما يؤكد الحديث النبوي الشهير.

ثقافة قمع

-1-

ما الذي تدل عليه المقالات السابقة عن محاولة اغتيال نجيب محفوظ وسياقاتها الثقافية التي تتبادل التأثر والتأثير مع العوامل السياسية والاجتماعية والأدبية والاعتقادية؟ أتصور أنها تؤكد عددا من الدلالات التي لابد من توضيحها وإبرازها. أولها أننا نعيش في ثقافة قمع، هي اللازمة المصاحبة للتسلط السياسي والتطرف الديني والتراجع الاجتماعي والجمود الاعتقادي. والقمع يعني - أول ما يعني - فرض الرأي من الأعلى على الأدنى بالقوة المباشرة وغير المباشرة، وذلك على نحو يدعو إلى التصديق والتسليم دون مساءلة من ناحية، وإلغاء حق الاختلاف أو المغايرة أو أي تشكك من الأدنى فيما يرسله الأعلى من ناحية مقابلة. ووسائل القمع عديدة: تبدأ من رمزية المسميات، وتثني برمزية العلامات، وتنتقل من الرمزية إلى الواقعية، أو من الدال الدافعي إلى المدلول الذي يُحيل الدافع إلى فعل من أفعال الممارسة التي توقع العقاب على المخالفين، ساعية إلى إرهابهم كي يرتدعوا، أو إلى استئصالهم المادي بعد المعنوي، أو في موازاته. وقد يكون الطرف القامع، متمثلا في دولة تسلطية مسلحة بأجهزتها القمعية المباشرة، أو أجهزتها الإيديولوچية، كما يمكن أن يكون مجموعة أو مجموعات موازية للدولة، أو مناهضة لها، ساعية

إلى انتزاع السلطة منها، وإقامة دولة مغايرة، ذات طابع ديني معاد للدولة المدنية، كما نرى هذه الأيام، أو ذات طابع سياسي مختلف، يسعى إلى تجسيد أهداف مغايرة، ومصالح متباينة. وأخيرا، يمكن أن يكون القمع فعلا فرديا، معنويا أو ماديا، يحدث بأن يفرض إنسان على إنسان ما يريد بمنطق القوة نفسه، لاجئا إلى أساليب التخويف أو الترويع، المباشرة أو غير المباشرة، المادية أو المعنوية، وذلك على نحو يصبح معه الطرف الأول فاعلا للقمع، والثاني منفعلا به، أو موضوعا يمارس عليه سلطة القمع من هو أقوى منه، أو من يعتقد في نفسه القوة التي يؤكدها بوسائل رمزية أو غير رمزية، هدفها إيقاع التصديق والتسليم من الطرف الثاني الذي لابد أن يكون تصديقه وتسليمه دون مساءلة أو تشكك من ناحية، وبلا أي ممارسة لحق الاختلاف أو التمسك به من ناحية مقابلة.

ولا يفارق المدلول اللغوي للقمع هذا البعد في تجلياته المختلفة، فكلمة القمع دال ترتبط دلالاته بالذل والقهر، وصرف الطرف المفعول به، أو فيه، عن ما يريد، أو يعتقد، أو يرى، وذلك عن طريق العنف الذي يبدأ من الممارسات الرمزية للغة، وينتهي بالممارسات الفعلية التي تستبدل بالكلمات الأفعال، وبالألفاظ الأسلحة بأنواعها. وعادة ما تقع بين رمزية اللغة وأنواع العنف العاري مستويات متدرجة. والبداية آليات التخييل اللغوي، ومثالها الأول رمزية التسمية التي تصاحبها رمزية الشعار أو العلامة عادة. وتقترن رمزية التسمية بإطلاق الاسم الذي يحصر صفات الإيجاب في الطرف الأول (الفاعل)، مستبعدا إياها، ضمنا أو صراحة، من الطرف الثاني (المفعول) . وذلك مثل إطلاق تسمية «الإخوان المسلمين» أو «إخوان الصفا» أو «دولة الإيمان» أو «الفرقة الناجية» على مجموعة بعينها ضمن مجموعات إسلامية

مغايرة في التفكير والعقلية والغاية. والهدف هو حصر الصفة الإيجابية للإسلام، أو الصفاء، أو النجاة، في الطرف الأول، وإلصاقها به وحده، أو جعلها دليلا عليه، واستبعاد هذه الصفة أو تلك، بلوازمها وترابطاتها الدلالية، من دوال الطرف الثاني ومدلولاته، وحرمانه منها بما يضعه في المنزلة الأدنى، والدائرة التي تخلو من معاني الإيجاب، ولا يمكن اتصافها به إلا بالتخلي عن ما تنطوي عليه من دلالات مذمومة بفعل التسمية القمعي. ومن الذي يرفض، فردا أو جماعة، أو حتى دولة، في محيط إسلامي بالغ الاتساع، أن يكون من «الإخوان المسلمين» متسما بالصفاء، مقترنا بدلالة «الفرقة الناجية» التي تعني الإسلام الحق، أو الصفاء الكامل والنقاء المطلق المحصور في مسماها، والمقصي لكل المسميات الأخرى التي تغدو، بقوة القمع التخييلي للغة، مسميات ضالة مضلة، لا نجاة فيها، ولا صفاء، ولا إسلام؟!

ويتحقق الأمر نفسه بالرمزية القمعية للشعار أو العلامة، وأبسط أمثلتها إشارة المرور الحمراء التي تنذر من يخترقها بالموت أو الدمار، وتفرض عليه الانتظار إلى أن يرى نقيضها الأخضر الذي يعني الأمن، ويسمح بمواصلة السير في الاتجاه المقصود، خصوصا بعد أن يتحرر السائر من الحواجز الدلالية للإقصاء والنهي والتخويف المضمر، في ترابطات العلامة الحمراء. وهو الأمر عينه الذي يحدث عندما تتخذ جماعة من الجماعات التي تحصر صفة «الإسلام» في مسمّاها، مقصية إياه عن غيرها بسطوة التسمية الدلالية. أقصد حين تتخذ جماعة مثل جماعة «الإخوان المسلمين» مثلا، شعار: «المصحف والسيفين المتصالبين». وهو شعار يقرن بين دالين ومدلولين: دال الإيمان والنجاة المتضمنين في دستورها ودليلها - «المصحف» - ودال القوة التي ترهب بها العلامة «أعداء المجموعة» الذين يدخلون بسطوة الشعار

الرمزية، دائرة أعداء الإسلام، وأعداء قرآنه الذين لابد من جهادهم وقمعهم باستخدام العنف المادي الذي يرمز إليه السيفان، كي يعودوا إلى حظيرة الإيمان والنجاة، إذا كانوا من الدين نفسه، كي ينالوا ثواب الدنيا ونعيم الآخرة، وإلا فوطأة المصاحبات الدلالية لتخييلات القمع التي يؤديها التأويل الموجّه للآية المصاحبة لشعار المصحف والسيفين : ﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾[1]. وهو تأويل يؤدي دوره، في هذا السياق، بإسقاط إرهاب أعداء الله على أعداء الجماعة، كي يدني بالطرفين إلى حال من الاتحاد في نفس المتلقي الذي يغدو مفعولا للتخييل الذي ينذر بإمكان التحقيق.

وأتصور أن لجوء فرقة من الفرق الإسلامية إلى مثل هذه التسمية الحصرية والشعار - العلامة ، إنما هو نوع من الممارسة الرمزية للغة في أولى درجاتها القمعية التي توحي بها بعدها، سواء للمنفعلين بها في ميلهم إلى التصديق، أو غير المنفعلين في ميلهم إلى مساءلة دلالة التسمية والشعار - الرمز. أقصد إلى الدلالة التي قد تنتهي المساءلة غير المذعنة لها إلى أن الإسلام أوسع من أن يحصر في أخوة مجموعة بعينها، والصفاء ممكن لكل فعل إسلامي أو غير إسلامي يمضي في طريقه الذي ينتهي بالسعادة التي تحدث عنها فلاسفة الإسلام. أما «النجاة» فهي قرينة هذه السعادة، وأحد الممكنات المتاحة لكل مسلم، حتى لو لم يكن متصفا بصفة «الإخوان» الإقصائية، أو مؤمنا بشعار السيفين المتصالبين في علاقتهما بالرمز الإسلامي: «المصحف» الذي يمكن أن

---

(1) الأنفال : 60 .

ترابط دلالته – في سياق المساءلة – وأحد المعاني التي تؤديها آيات من مثل : ﴿۞ وَلَا تُجَٰدِلُوٓاْ أَهۡلَ ٱلۡكِتَٰبِ إِلَّا بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُ﴾[1] أو ﴿ٱدۡعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلۡحِكۡمَةِ وَٱلۡمَوۡعِظَةِ ٱلۡحَسَنَةِۖ وَجَٰدِلۡهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُۚ﴾[2]. وأخيرا ﴿ٱدۡفَعۡ بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُ فَإِذَا ٱلَّذِي بَيۡنَكَ وَبَيۡنَهُۥ عَدَٰوَةٞ كَأَنَّهُۥ وَلِيٌّ حَمِيمٞ﴾[3]. وتكرار «المجادلة بالتي هي أحسن» مقرون بالاختلاف الذي هو طبيعة إنسانية ﴿لِكُلّٖ جَعَلۡنَا مِنكُمۡ شِرۡعَةٗ وَمِنۡهَاجٗاۚ وَلَوۡ شَآءَ ٱللَّهُ لَجَعَلَكُمۡ أُمَّةٗ﴾[4]. أقصد إلى الاختلاف الذي يوجب المجادلة السمحة، سواء بين أبناء الدين الواحد، أو أبناء الديانات المختلفة، فهذا النوع من المجادلة أساس الحضارة الإنسانية، ومنطلق التقدم في الأمة، أو الدين الذي تتعدد فرقه وطوائفه وتياراته، دون ميزة لأحد على أحد، فالكل مسلمون في حالة الإسلام، ومسيحيون في حالة المسيحية...إلخ. أما «الإرهاب» لعدو أو جماعة من الجماعات أو طائفة من الطوائف أو فرقة من الفرق، بواسطة التسمية والشعار – العلامة، فهو نوع من أنواع القمع الذي أتحدث عن مستواه الرمزي الأول الذي تؤديه اللغة، تمهيدا لمستويات أشد قمعا.

(1) العنكبوت : 46 .
(2) النحل : 125 .
(3) فصلت : 34 .
(4) المائدة : 48 .

وقد ابتلينا بأصناف النوع الثاني من القمع الأشد وطأة، حيث فعل العنف العاري يحل محل الكلمات، مع هيمنة الدولة التسلطية التي نقلت القمع من رمزية اللغة إلى رمزية القوة المادية، واصلة بين المدلول المادي والمدلول المعنوي الذي يرجع إلى المصاحبات الدلالية للأصل اللغوي نفسه، حيث يقترن معنى الجملة «ضَرَبَه بالِمقْمَعة» بالضرب بآلة فوق الرأس، وحيث «قَمَعَ البردُ النبات» أحرقه فلم يطل. وأخيرا، حيث المقمعة والقامع خشبة أو حديدة يضرب بها الإنسان ليذل. والإشارة إلى الأداة المادية تستوعب مدلولات ومفردات عديدة في هذا السياق، تبدأ من جذور التخلف وأصول القمع في تراثنا، أو تاريخنا الذي لم يكن كله مجادلة بالتي هي أحسن، وأكاد أقول – لولا مخافة التعميم – الذي تغلب عليه المجادلة بالتي هي أقمع. ولكن ما يمكن قوله – دون خوف من تعميم – : إن المجادلة بالتي هي أقمع، في زماننا العربي ، ترجع إلى أصول قديمة، تتجلى في أشكال حديثة، مع ظهور وطأة «الدولة التسلطية» ذات الصفات العسكرية القومية في الأغلب الأعم.

وقد سبقني زميلي خلدون النقيب – كما قلت في دراسة سابقة – إلى تعريف «الدولة التسلطية» في كتابه «المجتمع والدولة في الخليج والجزيرة العربية» ودراسته التأسيسية عن «الأصول الاجتماعية للدولة التسلطية في الشرق العربي»، فالدولة التسلطية هي الدولة القائمة على الاستبداد والانفراد القمعي بالسلطة، وذلك في احتكارها لمصادر القوة في المجتمع لصالح الطبقة أو النخبة الحاكمة. وتدل عليها خصائص مائزة، أولاها : اختراق المجتمع المدني وتحويل مؤسساته التضامنية إلى تنظيمات تعمل

بوصفها امتدادا لأجهزة الدولة. وثانيتها : اختراق النظام الاقتصادي، عن طريق التأميم أو توسيع القطاع العام والهيمنة البيروقراطية على الحياة الاقتصادية، سواء تحت شعارات اشتراكية زائفة تغدو قناعا لرأسمالية دولة تابعة، أو قناعا لعمليات الاستيلاء على الفائض الاجتماعي وفائض القيمة الرأسمالية، أو تحت شعارات ليبرالية تسعى إلى التحرر من قيد الاشتراكية الذي تستبدل به طوق التبعية للنظام الاقتصادي العالمي في زمن العولمة التي لا تعترف باستقلال الدول الوطنية بمعناها القديم. وتتصل ثالثة هذه الخصائص : بأن شرعية نظام الحكم في هذه الدولة تعتمد على الأجهزة القمعية أكثر من اعتمادها على الشرعية التقليدية، فلا توجد انتخابات لها معنى، ولا تنظيمات مستقلة عن الدولة. ويغيب وجود الدساتير الفاعلة، أو يتم إلغاؤها، أو تأجيل العمل بها، وتجميد الحقوق المدنية، أو عدم الاعتراف المعلن أو المضمر بها. ولا ينفصل عن ذلك تحويل نسبة عالية من الدخل القومي إلى الإنفاق على الأجهزة القمعية التي لا تبخل عليها الدولة لحمايتها والإبقاء عليها، أما الخاصية الأخيرة : فتتصل بعمل الأجهزة الإيديولوچية لهذه الدولة، سواء من حيث ما تقوم به من ترسيخ حضورها وتبرير أفعالها وتحسين صورتها في أذهان الجماهير، أو تأكيد معنى «الإجماع» الذي يغدو تصديقا وتسليما بما تراه النخبة الحاكمة، أو إشاعة صفات «اليقين» و«الوثوقية» و«التحيز» الملازمة لآراء هذه النخبة. ولا ينفصل عن ذلك الإلحاح على مركز القيادة التي يدور حوله كل شيء، فلا يفارق معنى الحضور الملهم للزعيم الواحد الأحد، واستبدال مبدأ «الوحدة» بمبدأ «الحرية» في موازاة تثبيت دعائم التراتب الهرمي بين القيادات والمؤسسات،

ومن ثمَّ الفئات والطوائف والطبقات. وذلك بما يبقي على الطاعة المطلقة من المرءوس للرئيس بالمعنى الذي لا يفارق ملامح «البطريركية» في المجتمع العربي كله - إذا استخدمنا التسمية التي اختصر بها هشام شرابي وضع المجتمعات العربية في تباعدها عن صفات الحداثة ونفورها من التحديث الملازم لها.

هذه الخصائص التسلطية علامة على التشابه الواقع بين بناء الدولة الدينية من ناحية، والدولة العسكرية الباطشة من ناحية ثانية، والدولة المدنية المعادية للديموقراطية من ناحية أخيرة، فالانفراد القمعي بالسلطة واحد في كل الأحوال، واحتكار مصادر القوة والسلطة لصالح الفئة الحاكمة متكرر في الثلاث، واختراق مؤسسات المجتمع المدني (النقابات والاتحادات) بداية النفوذ المتزايد لدعاة الدولة الدينية والنتيجة الطبيعية للدولة العسكرية واللازمة المنطقية للتسلطية المدنية. وأضف إلى ذلك القواسم المشتركة التي تصل بين التجليات الخاصة بالهيمنة، حيث الرعايا أشباه العبيد المحرومون من حقوقهم الإنسانية. ويتحول عنف التضاد بين الفرقة الناجية والفرق الضالة في الدولة الدينية إلى ما يشبه العنف نفسه الذي يفصل بين الثورة وأعداء الثورة، أو الوطن وأعداء الوطن في الدولة العسكرية أو المدنية. وتتكرر الثنائيات الضدية المتماثلة في الآلية والوظيفة القمعية، فيستئصل التقليد الاجتهاد ، والتصديق المساءلة ، والقبول المذعن الاختلاف الخلاق ، وواحدية الإجماع تعددية التيارات وتنوعها.

-2-

ليس للطرف الذي يقع موقع المستقبل المذعن، في علاقته بالطرف المرسل الآمر، في ثقافة القمع، سوى قبول النواهي الهابطة إليه من قمة بنية هرمية، تبدأ من أقلية أو نخبة، أو صفوة سياسية، أو اجتماعية، أو دينية، تتحلق حول زعيم أوحد في حالة السياسة، أو بطريرك أكبر (العَوْد) في حالة المجتمع، أو إمام معصوم أو شبه معصوم في حالة الدين الذي يغدو الإطار المرجعي الأعلى لكل شيء، وذلك في منحى يسقط البعد الرأسي للبنية الهرمية على البعد الأفقي، فيغدو التدرج الرأسي صورة أخرى من التجاور الأفقي الذي هو إياه في علاقات التراتب أو التجاور القسري الذي تتجسد به الثقافة وعلاقاتها المعرفية.

وينتج عن بنية هذه الثقافة أمران : أولهما دوران كل الدوائر حول المركز الذي تكون درجة القرب منه، أفقيا أو رأسيا، مصدرا للقيمة الموجبة التي تتولد عن الطاعة والتصديق اللذين ينتقلان، رأسيا وأفقيا، من الدوائر الأقرب إلى المركز، إلى ما يليهما، وما يلي ما يليهما. والأمر الثاني هو العلاقة المرآوية التي يغدو بها الأدنى مرآة للأعلى رأسيا وأفقيا، وذلك على نحو ينعكس على كل المستويات التي تكرر ما يصدر عن المركز الرأسي أو الأفقي. والنتيجة هي غلبة الصوت الواحد الذي يترجع في كل المستويات ويتكرر في كل الدوائر، ولكن عبر علاقات طاردة للأصوات المغايرة أو المخالفة، تقاومها الأجهزة المناعية للبنية القمعية للثقافة بالإزاحة أو النبذ أو الاستئصال الذي يعيد للصوت الواحد القامع أحاديته، وللعلاقة بالمركز خاصيتها المرآوية التي يعكس فيها الأدنى الأعلى، والأبعد الأقرب. والنتيجة هي نوع من المحاكاة التي تتطابق وفعل التقليد، نافرة أو معادية لكل نقيض يؤدي إلى تعددية الأصوات أو تنوعها أو اختلافها.

والاتِّباع والسلفية، فضلا عن الإذعان والمحاكاة المرآوية، صفتان أساسيتان لكل مكونات بنية الثقافة القمعية رأسيا وأفقيا، وذلك في حركة الاتِّباع التي تتداخل ومعاني المحاكاة والتقليد، في امتدادها عبر الأزمنة والأمكنة، أو في حركتها التي تجعل أعينها في قفاها، في المجالات الدينية التي تتبادل والمجالات السياسية أو الاجتماعية المبادئ، فقدم الإسلام لا تثبت إلا على قنطرة التسليم، والشيطان مع الواحد، أو مع من يخالف الجماعة، ولا خروج على ولي الأمر وإن جار، فالمخالفة كالخروج بدعة مرفوضة، في سياق العلاقات التي تتردد فيها نواهٍ أمرية تؤكد ضرورة الإجماع والطاعة والرضا بما هو قائم.

والنتيجة الملازمة هي ما تعده الثقافة القمعية بمثابة «الشرع» الذي تستبدل معه المجموعة أو المجموعات الدينية بعذاب السجن للمعارضين في الحياة الدنيا اللعنة الأبدية في جحيمي الدنيا والآخرة، وذلك في المدى الذي يستبدل بالإخاء التربص، والمجادلة بالتي هي أقمع بالمجادلة بالتي هي أحسن. ونواتج هذه البنية في مجالات القراءة للأعمال الإبداعية عديدة، يمكن حصر أهمها فيما يلي:

أولا: القراءة الحرفية التي تعادي مبدأ التأويل، وترد كل رمز إلى أصل واحد جامد، ينفي معنى الرمزية، وينقض تعدد دلالاتها الفنية، فالبنية الثقافية وحيدة الاتجاه تعكس اتجاهها وتوجهها الأحادي على الأعمال الإبداعية، فلا ترى لكل عمل منها إلا معنى واحدا يقوم على إلغاء الرمزية، والتجاهل الكامل للطبيعة التخيلية. ولست في حاجة إلى القول إن الأعمال الإبداعية مجافية - بحكم طبيعة بنيتها القائمة على التعددية والبوليفينية والدرامية - لطبيعة البنية الثقافية ذات البعد القمعي الواحد.

ثانيا : الإسراف في التسييس أو التديين بما يؤدي إما إلى تخوين الأعمال الإبداعية المخالفة للثقافة السائدة مدنيا، أو تكفيرها في حال الثقافة الدينية، وذلك من منظور إساءة الظن سلفا بالأعمال الإبداعية والنظر إليها من منظور الاتهام الاستهلالي بدلا من تطبيق مبدأ: المتهم بريء حتى تثبت إدانته. ويتبع ذلك المسارعة إلى تكفير ما يشتم منه خروجا على القواعد الثابتة التي أكدتها الفرقة الناجية دينيا، وبدل إعمال قاعدة: إذا ورد عليكم قول يحتمل الكفر من تسعة وتسعين وجها، والإيمان من وجه واحد، حمل على الإيمان لا الكفر، تصبح القاعدة : إذا ورد عليكم عمل من قائل يحتمل الإيمان من تسعة وتسعين وجها، والكفر من وجه واحد، حمل على الكفر، فالشعراء يتّبعهم الغاوون على نحو مطلق، والروايات يكتبها معادون للإسلام في الأغلب الأعم، والمسرح تتصارع فيه عقول في مدى البدعة التي تفضي إلى الضلالة ومن ثمَّ إلى النار، والأفلام معارض لفتنة الشيطان ودنس الغرائز، والرسم كالنحت منهي عنهما لمحاكاة الخالق التي تعني الكفر.

ثالثا: الحساسية الخاصة التي تكاد تكون مرضا، أو تعبيرا عن كبت متأصل، إزاء حضور المرأة في الأعمال الإبداعية، إذ يقترن مبدأ «المرأة عورة» بمحرمات الجنس الملعون الطارد للمبدعين والمبدعات من جنة الإيمان. ويقترن بهذه الحساسية تحريم التعرض لموضوعات الجنس في الروايات على وجه الخصوص، أو الأعمال الإبداعية على وجه العموم. وبدل الاحتكام إلى وظيفة الجنس ودوره الفني في العمل الإبداعي، والنظرة الرحبة إليه بوصفه طبيعة بشرية لا تدعو إلى الخجل من ذكرها، أو تأثيم الكتابة عنها، يصبح الجنس محرّم (تابو) يقترن بلعن الأعمال الإبداعية وتبرير عملية تكفير وينسى هؤلاء «المكفراتية»، أو يتناسون، أننا لو صادرنا الجنس في الأعمال

الإبداعية كلها، صادرنا الكثير من ذخائر التراث العربي الإسلامي وإبداعه الأدبي، ابتداء من كتابات الجاحظ وليس انتهاء بكتابات التوحيدي، فضلا عن كتابات الإمام السيوطي التي لا أجرؤ على ذكر عناوينها. وهي كتابات كانت تتجه إلى الخاصة والعامة، ولم يكن القدماء يؤثمونها أو يتأثمون من تأليفها أو الإشارة إلى بعضها. ولذلك خاطب ابن قتيبة في تقديمه كتابه «عيون الأخبار» القارئ بقوله:

«إذا مر بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة، فلا يحملنك الخشوع أو التخاشع على أن تعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم في شتم الأعراض وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب». وما ينطبق على الجنس ينطبق على لوازمه: الخمور والحشيش وغيرها من الأشباه المحرّم ذكرها في الأعمال الأدبية.

رابعا: انتزاع بعض الجمل من سياقاتها، على طريقة السكوت بعد ﴿لَا تَقْرَبُوا۟ ٱلصَّلَوٰةَ﴾[1]، وتعميم المعنى المقتطع المبتسر على الرواية كلها، بل إعادة قراءتها في ضوء الجمل المبتسرة بما ينقلها من حال الإيمان إلى حال الكفر. وتنتقل تقنية الاقتطاع والابتسار من العمل الواحد إلى مجموع أعمال المبدع كلها.

خامسا: تقترن القراءة الحرفية بالتأويل المغرض الذي يلوي الوقائع الأدبية وينطقها ما لم تقله، تعميما للاتهام الذي يُحيل الحكم على الجزء إلى حكم على الكل. ولا ينفصل عن ذلك تجاهل كل الشخصيات والمواقف

---

(1) النساء: من الآية 43.

والأحداث التي تتناقض والتأويل المغرض، ومن ثمَّ إقامة تطابق تخييلي في الأغلب الأعم، ما بين أقوال الشخصيات وأفعالها في النص الخيالي وأقوال الكاتب (المؤلف) وأفعاله في الواقع الفعلي. وقد كرر النقاد مئات المرات أن الشخصيات المبتدعة في الروايات أو المسرحيات ليست هي المؤلف، وأن اسم رفاعة أو قاسم أو عرفة هي مجرد أسماء لا تدل إلا على أبطال خياليين، في «أولاد حارتنا» الرواية، ولا تطابق بينهم والواقع التاريخي أو الديني، ولا يجب فهم هذه الشخصيات وأفعالها إلا في هذه الحدود، وإلا كنا نقرأ كتابا من كتب الدين أو التاريخ وليس رواية، التخييل فيها يغلب التحقيق، ومجازيتها تنفي إمكان المقارنة بينها وغيرها خارج صفحات الرواية.

سادسا: أن كل قراءة نصية لكل عمل مفرد، تتم في المدى الفاعل لعلاقات بنية الثقافة القمعية، فهي عملية قراءة صغرى، تقع في دائرة بنية كبرى متجاوبة الأبعاد السياسية والاجتماعية والاعتقادية، وذلك على نحو يفرض هيمنة علاقات البنية الكبرى وتجاوباتها التي لا تخلو من آليات القمع نفسها في فعل من تبادل التأثر والتأثير على كل المستويات العلائقية التي تفرض نزوعها التكفيري أو التخويني، أو الإقصائي الاستئصالي.

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن لا تتباعد القراءات التكفيرية لـ «أولاد حارتنا» عن المناخ الاستبدادي السائد سياسيا في قمعه الاختلاف واستئصاله المغايرة من أجل الإبقاء على الصوت الواحد الذي هو صوته. ويؤكد التاريخ وثاقة العلاقة بين التكفير الديني لحريات الفكر والإبداع وشيوع الفساد السياسي، وانتشار السلبيات الممكنة في الدولة التسلطية، وذلك منذ أيام الخليفة المتوكل الذي نصر الحنابلة على المعتزلة، في

مسألة اعتقادية ليس لها علاقة بالسياسة إلا من منطق أن الملك بالدين يبقى ويقوى. ولذلك فكلما تصاعد الفساد السياسي في الدولة التسلطية، مقترنا بالأزمات الاقتصادية والتراجع الاجتماعي، والتحالف مع المنتفعين من رجال الدين، شاعت آليات القراءة التكفيرية للأعمال الإبداعية والفكرية. والنتيجة هي الوضع المحاصر للمبدع بين سندان الدولة التسلطية ومطرقة جماعات التكفير، وذلك في عالم تغيب عنه الحرية بكل معانيها ومجالاتها.

سابعا: لا تنطوي كل قراءة تكفيرية للأعمال الإبداعية على لوازم البنية الثقافية القمعية فحسب، بل على لازمة بالغة الدلالة من لوازم هذه البنية، وهي إساءة الظن بالإنسان الذي ينطوي في داخله على جرثومة الضعف التي تتغذى بالنفس اللوامة التي يناوشها الشيطان والغواية من كل جانب. وضعف هذا الإنسان المجبور على الضعف والسقوط يوجب عليه الوصاية الدائمة ومحاصرته بالنواهي التي تبعده عن شراك الخطيئة، ومنها قراءة الأعمال الأدبية أو الفكرية التي قد يغريه كفرها. والنتيجة أنه بدل الثقة في هذا الإنسان الذي كرمه الله واستخلفه في أرضه، ومنحه العقل ليمايز بين الخطأ والصواب، وإلا ما كان هناك معنى للثواب والعقاب. هذا الإنسان الذي كرّمه الله تحقِّر من شأنه الثقافة القمعية، وتراه قاصرا عاجزا عن التمييز العقلي الذاتي بين الحسن والقبيح في الحياة الدنيا على وجه العموم، وفي دائرة الأعمال الإبداعية والفكرية على وجه الخصوص. ولا سبيل إلى ترك هذا الكائن الضعيف المحاصر بسوء الظن والمنطوي على جرثومة الخطيئة لأن يختار لنفسه من أعمال الإبداع الفني أو الفكري، أو يتلقاها بنفسه، أو يضعها موضع المساءلة العقلية النقدية، فهو غير قادر على ذلك كله، والأصلح له محاصرته بالنواهي التي تبعده عن مهالك الآثام التي يمكن أن تقوده إليها

الأعمال المحاصرة، بدورها، بسوء الظن المسبق والاتهامات التكفيرية التي تنسرب في علاقات البنية الثقافية الكبرى.

وبالطبع لا يؤمن أصحاب هذا النوع من الوصاية ودعاتها أن الاسلام، وكل دين سماوي ، أقوى عند أهله وأرسخ من أن تزعزعه رواية مهما كانت درجة إلحاد منظورها، على افتراض أن هذا ممكن، أو أنه ممكن جدلا في حالة «أولاد حارتنا» التي ليست من هذا الصنف فيما يقره العقل. ولا يمكن أن يقع قارئ عاقل، يقظ، منتبهة ملكاته النقدية، في شرك كتاب يضله. ولذلك كان المعتزلة، قديما، يعتمدون على قدرة العقل النقدي للمسلم الذي لابد أن يعمل عقله، على أساس من مبدأ التحسين والتقبيح العقليين، منذ أن يجاوز مرحلة الطفولة. وظل إعمال العقل نوعا من الفريضة الواجبة على كل مسلم بالغ، ولولا ذلك ما كتب العقاد كتابه الدال «التفكير فريضة إسلامية»، وكما اقترن إعمال العقل بالثقة بالإنسان والإيمان بقدرته الذاتية على الحكم، ارتبط ناتج هذا الإيمان بالاطمئنان إلى عقل القارئ المسلم، وغير المسلم، في تمييز قبيح الأعمال الإبداعية والفكرية من حسنها، أو العكس، بعيدا عن سلطة رجال الدين، أو وصايتهم، أو سعيهم إلى أن يكونوا سلطة توازي في قمعها تسلطية الدولة القمعية. ولذلك نفى الإمام محمد عبده معنى السلطة عن الإسلام، وشجع على تذوق الفنون، واحتفل مع المحتفلين بترجمة الإلياذة القائمة على أساطير اليونان سنة 1904، وتحدث عن جمال النحت والتماثيل وأثرها الجمالي - الروحي في النفوس، وقارن بين الشعر والرسم، فجعل الأول رسما ناطقا، والثاني شعرا صامتا.

* * *

«نجيب محفوظ واحد من الكُتَّاب الاستثنائيين الذين يقفون بحضورهم الإبداعي علامة حاسمة في تاريخ الكتابة الإبداعية، شأنه في ذلك شأن عظماء الكتَّاب الذين كتبوا بأقلامهم ما ترك آثاره العميقة غائرة في الوعي الإنساني على امتداد عصوره وأماكنه، فحضوره الإبداعي حدث استثنائي فريد في تاريخ الكتابة، يشبه الهرم الأكبر في شموخه ودلالاته واتجاه أضلاعه إلى أركان المعمورة كلها، فهو كاتب مصري عربي إنساني، يجمع بكتابته ما يصل الإنسان على امتداد الزمان والمكان، وعلى اختلاف اللغات والديانات والأعراق والقوميات»

• • •

«.. كتبت كثيرًا عن عالم نجيب محفوظ ونقاده على امتداد ربع القرن الأخير. وقد آثرت أن أجمع ما كتبته ونشرته عنه، فيما عدا ما ضاع مني، في كتاب واحد، يكون بداية لاحتفائي الخاص بنجيب محفوظ: الرمز والقيمة، ووعدًا بدراسة شاملة معمَّقة عن رؤيته للعالم. وأرجو أن يصفح القارئ عن بعض التكرار الذي قد يلحظه بسبب الطبيعة التجميعية لفصول الكتاب ومقالاته التي نشرت، متفرِّقة، على امتداد أعوام غير قليلة».

جابر عصفور

الغلاف : أحمد اللباد

المجلس الأعلى للثقافة

2011

الدار المصرية اللبنانية